



Instituto Politécnico de Tomar

**Escola Superior de Tecnologia**

**Catarina Mendes Cunha**

**Estudo e intervenção no património  
móvel pétreo - Esculturas de pedra do  
Convento de Cristo**

Relatório de Estágio

Orientado por:

Fernando Costa – Instituto Politécnico de Tomar

Relatório de Estágio apresentado ao  
Instituto Politécnico de Tomar  
para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de  
Mestre em Conservação e Restauro



*Aos meus pais.*



## RESUMO

---

O relatório que se apresenta descreve o estudo e intervenção de um conjunto de 6 esculturas de vulto em pedra policromada, pertencentes ao acervo museológico do Convento de Cristo, realizado no âmbito do estágio do Mestrado em Conservação e Restauro na área de materiais pétreos, no Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

As esculturas enquadram-se num período de produção que abrange os séculos XV e XVI. Foram coletadas pela União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo (U.A.M.O.C) e representam, a Virgem do Leite, a Virgem, o São João Evangelista, o Cristo Crucificado, a Santíssima Trindade e o Arcanjo São Miguel.

Pretende-se com o estudo caracterizar as imagens tanto a nível histórico e artístico como técnico e material. Com a intervenção o intuito é conservar os materiais e técnicas de execução e preservar as marcas da passagem do tempo.

No estudo prévio à intervenção foram avaliadas as soluções metodológicas possíveis, segundo o código de ética e deontologia inerentes à atividade. Entendeu-se que seria mais apropriado assumir-se uma abordagem baseada fundamentalmente nos princípios da conservação, tomando como critério o contexto museológico em que se inserem.

**Palavras-chave:** Escultura; Convento Cristo; Pedra; Conservar; Museológico.



## ABSTRACT

---

The report presented here describes the study and intervention of a set of 5 freestanding painted stone sculptures, that belongs to the Convent of Christ museum collection, conducted as part of the master degree's Internship in Conservation and Restoration of stone materials, at the Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

The sculptures fall into a period of production that covers the centuries XV and XVI. They were collected by the União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo (U.A.M.O.C) and represent the Nursing Madonna, the Virgin Mary, the John the Evangelist, the Crucified Christ, the Holy Trinity and the Saint Michael the Archangel.

This study aimed to characterize these sculptures set both from an historic and artistic perspective as well as from a material and technical viewpoint. With the intervention process we intended to conserve the sculpture's materials and techniques of execution and preserve the marks of the passage of time. In the pre-intervention study, the possible methodological solutions were evaluated, according to the code of ethics and deontology inherent to the activity. It was found that it would be more appropriate to take an approach based fundamentally on the principles of conservation, taking the museological context in which they are.

**Keywords:** Sculpture; Convent of Christ; Stone; Conservation; Museological.





## **AGRADECIMENTOS**

---

Gostaria de expressar os meus sinceros agradecimentos ao Convento de Cristo – Direção Geral do Património Cultural (CC-DGPC) e ao Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra (CEAACP-UC) e a todas as pessoas que de algum modo contribuíram para que a concretização deste trabalho fosse possível.

Beatriz Pereira

Fernando Costa

Marco Rocha

Maria Antunes

Marta Costa

Mariana Ventura

Marta Matos

Marta Santos

Nuno Monteiro Pereira

Gonçalo Figueiredo

Vera Silva



---

## Índice

Índice de figuras .....	iii
Índice de tabelas .....	ix
Lista de siglas e abreviaturas .....	xi
<b>Lista de símbolos.....</b>	<b>xiii</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESCULTURA PORTUGUESA DE VULTO EM PEDRA DOS SÉCULOS XV E XVI.....</b>	<b>3</b>
1.1 ENQUANDRAMENTO FORMAL E ICONOGRÁFICO .....	5
<b>2 UNIÃO DOS AMIGOS DOS MONUMENTOS DA ORDEM DE CRISTO.....</b>	<b>6</b>
<b>3 IDENTIFICAÇÃO E DESCRIÇÃO DAS OBRAS.....</b>	<b>8</b>
3.1 VIRGEM DO LEITE .....	8
3.1.1 Descrição .....	8
3.1.2 Iconografia e Estudo Comparativo .....	9
4.2 NOSSA SENHORA DAS DORES .....	11
4.4.1 Descrição .....	11
4.4.2 Iconografia e Estudo Comparativo .....	13
4.3 SÃO JOÃO EVANGELISTA .....	14
4.3.1 Descrição .....	14
4.3.2 Iconografia e estudo comparativo.....	15
4.4 CRISTO CRUCIFICADO.....	17
4.4.1 Descrição .....	17
4.4.2 Iconografia e Estudo Comparativo .....	18
4.5 SANTÍSSIMA TRINDADE.....	20
4.5.1 Descrição .....	20
4.5.2 Proveniência.....	21
4.5.3 Iconografia e Estudo Comparativo .....	22
<b>4.6 ARCANJO SÃO MIGUEL.....</b>	<b>23</b>
4.6.1 Descrição .....	23

---

4.6.2 Proveniência .....	24
4.6.3 Iconografia.....	24
4.6.4 Autoria.....	25
4.7 CONDIÇÕES DE RESERVA NA SALA DO CLAUSTRO DE SANTA BARBARA .....	27
5.1 INTERVENÇÕES ANTERIORES .....	28
5.1 SUPORTE .....	29
5.2 CAMADAS CROMÁTICAS.....	32
<b>6 METODOLOGIA DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO.....</b>	<b>34</b>
7.1 PRÉ-FIXAÇÃO DA CAMADA CROMÁTICA .....	38
7.2 REMOÇÃO DE MATÉRIAS INCOMPATÍVEIS .....	39
7.3 COLAGENS.....	41
7.4 PREENCHIMENTOS DE LACUNAS E FISSURAS.....	43
7.5 LIMPEZA QUÍMICA .....	45
7.6 REINTEGRAÇÃO DOS PREENCHIMENTOS .....	46
7.7 APLICAÇÃO DA CAMADA DE PROTEÇÃO .....	46
7.8 ARCANJO SÃO MIGUEL.....	47
<b>8 PRESERVAÇÃO DO CONJUNTO .....</b>	<b>48</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>52</b>
<b>ANEXO I – NO RASTO DA DEVOÇÃO. ESCULTURA EM PEDRA NO CONVENTO DE CRISTO. SÉCULOS XIV-XVI .....</b>	<b>54</b>
<b>ANEXOS II – ANTES E APÓS A INTERVENÇÃO.....</b>	<b>55</b>
<b>ANEXO III – MAPEAMENTOS.....</b>	<b>61</b>
.....	70

---

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Virgem do Leite (Nº00-ESC-01), C. Cristo. Crédito Fotográfico – Gonçalo Figueiredo.....	8
Figura 2 – Camada cromática de tom azul sobre a carnação. Autoria Própria (A.P).....	9
Figura 3 – Camada cromática de azul sobre a camada dourada (bainha). A.P. ....	9
Figura 4 – Camada cromática vermelha com apontamentos a ouro (túnica). A.P. ....	9
Figura 5 - Virgem do Leite (Nº 1981 Esc.). MNAA. C.F. - Luísa Oliveira, 2017 .....	10
Figura 6 - Virgem do Leite (Nº4030 E29), MNMC. C.F. José Paulo Ruas, 2017 .....	10
Figura 7 - Virgem do Leite, Diogo Pires-o-Velho, Leça da Palmeira.....	10
Figura 8 – Nossa Senhora das Dores (Nº 00-ESC-08), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo .....	11
Figura 9 – Camada cromática azul escura sobre verde. A.P. ....	12
Figura 10 . Camada cromática azul escura sobre uma mais clara. A:P.....	12
Figura 11 – Nossa Senhora das Dores (Nº163/B), Museu de Aveiro. C.F. - José Rúbio, 1989 .....	13
Figura 12 – São João Evangelista (Nº 00-ESC-02), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo	14
Figura 13 – Camada cromática vermelho escuro sobreposta sobre uma mais clara e sobre o acabamento na bainha de ouro separado do vermelho mais claro com uma linha preta (manto). A.P. ....	15
Figura 14 – Camada cromática vermelha sobre posta a uma dourada (livro) A.P.....	15
Figura 15 – Irregularidades sobre a superfície pétrea. A.P. ....	15
Figura 16 - São João Evangelista (Nº 947 Esc), MNAA.....	16
Figura 17 – São João Evangelista (Nº164/B), Museu de Aveiro. C.F. - José Rúbio, 1989	16
Figura 18 – Cristo Crucificado (Nº 00-ESC-23), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo ....	17
Figura 19 – Duas camadas de carnação. A.P.....	18
Figura 20 – Irregularidades na cruz. A.P.....	18

---

Figura 21 – Cristo Crucificado (Nº 5728 E29), MNMC. C.F. - José Paulo Ruas, 2017.....	19
Figura 22 – Santíssima Trindade (Nº 00-ESC-02), C. Cristo. C.F – Gonçalo Figueiredo..	20
Figura 23 – Sobreposição da camada pictórica superior sobre um tom azul .....	21
Figura 24 - Sobreposição da camada pictórica superior sobre um tom vermelho .....	21
Figura 25 - Igreja Matriz da freguesia de Areias, Ferreira de Zêzere. Disponível em:.....	21
Figura 26 – <i>Vanita</i> . A.P.....	22
Figura 27 – Escultura do Arcanjo São Miguel (Nº00-ESC 12), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo.....	23
Figura 28 – Dragão derrotado aos pés do Arcanjo São Miguel. A.P. ....	25
Figura 29 – Balança com que Arcanjo São Miguel pesa as almas. A.P.....	25
Figura 30 – Arcanjo São Miguel (Nº1194), MNAA. C.F. - José Pessoa, 1991 .....	26
Figura 31 - Arcanjo São Miguel (Nº 643;E37), MNMC. C.F. José Pessoa, 1994.....	26
Figura 32 - Arcanjo São Miguel (Nº 4018;E36), MNMC .....	26
Figura 33 - Escultura do Arcanjo São Miguel (Nº00-ESC 12), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo.....	26
Figura 34 - Localização da sala de reservas do Claustro de Santa Barbara (vermelho) e das Salas do Noviciado (azul). Planta disponível em < <a href="http://viajarconelarte.blogspot.com/2014/11/el-convento-de-cristo-de-tomar-ii-los.html">http://viajarconelarte.blogspot.com/2014/11/el-convento-de-cristo-de-tomar-ii-los.html</a> >	27
Figura 35 – Colagem e preenchimento com cimento na base (parte inferior) no São João Evangelista. A.P. ....	28
Figura 36 - Colagem e preenchimento com cimento na base (parte superior) no São João Evangelista. A.P. ....	28
Figura 37 - Colagem com cimento na Santíssima Trindade (pomba). A.P.....	29
Figura 38 - Lacunas volumétricas na Virgem do Leite (mão direita). A.P. ....	29
Figura 39 – Lacunas volumétricas na Virgem do Leite (Menino). A.P. ....	29
Figura 40 - Riscos na superfície pétrea da Virgem do Leite (tardoz). A.P. ....	30

---

Figura 41 – Lacuna volumétrica na Virgem do Leite (manto). A.P.....	30
Figura 42 – Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores na base (esquerdo). A.P. ...	30
Figura 43 - Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores na mão direita. A.P. ....	30
Figura 44 - Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores na base (direito). A.P. ....	31
Figura 45 - - Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores. A.P. ....	31
Figura 46 – Nossa Senhora das Dores fraturada na zona da cintura. C.F. – Gonçalo Figueiredo.....	31
Figura 47 - Duas manchas de óxidos no tardo do Arcanjo São Miguel. A.P. ....	32
Figura 48 – O único vestígio das asas do Arcanjo São Miguel. A.P.....	32
Figura 49 – Lacuna volumétrica no Arcanjo São Miguel (balança). A.P. ....	32
Figura 50 – Destacamento da camada cromática na imagem da Santíssima Trindade. A.P. ....	32
Figura 51 - Destacamento da camada cromática na imagem da Virgem do Leite. A.P. ....	32
Figura 52 - Destacamento da camada cromática na São João Evangelista. A.P. ....	32
Figura 53 – Estalados na imagem da Nossa Senhora das Dores (manto). A.P. ....	33
Figura 54 – Estalados na imagem do São João Evangelista (mão direita). A.P.....	33
Figura 55 – Pré-Fixação com BEVA Gel. AP.....	38
Figura 56 – Remoção com equipamento mecânico pneumático .....	39
Figura 57 – Fratura da imagem do São João Evangelista antes da remoção do cimento. A.P. ....	40
Figura 58 – Fratura da imagem do São João Evangelista antes da remoção do cimento. A.P. ....	40
Figura 59 – Santíssima Trindade depois da remoção do cimento (pombo). A.P. ....	40
Figura 60 – Pombo da imagem da Santíssima Trindade depois de removida. A.P. ....	40
Figura 61 – Processo de colagem da pombo da Santíssima Trindade. A.P.....	41

---

Figura 62 – Execução do orifício para a aplicação do espigão na imagem da Nossa Senhora das Dores. A.P. ....	42
Figura 63 – Aplicação da resina epóxida na zona de fratura da imagem da Nossa Senhora das Dores, nos pontos principais de contacto dos dois blocos. A.P. ....	43
Figura 64 – Aplicação da resina epóxida no orifício onde se encontrará o espigão. A.P. ..	43
Figura 65 – Utilização de cintas de aperto para manter a ligação dos dois blocos da Nossa Senhora das Dores na posição desejada. ....	43
Figura 66 – Zona de preenchimento humedecida (Nossa Senhora das Dores). A.P. ....	44
Figura 67 – Preenchimento da zona de fratura com a argamassa de cal (Nossa Senhora das Dores). A.P. ....	44
Figura 68 – Alisamento do preenchimento (Nossa Senhora das Dores). A.P. ....	44
Figura 69 – Preenchimento da zona de fratura (São João Evangelista). A.P. ....	44
Figura 70 – Preenchimento da zona de fratura (Santíssima Trindade). A.P. ....	44
Figura 71 – Diferença da limpeza química na camada cromática (mão São João Evangelista). A.P. ....	45
Figura 72 – Diferença da limpeza química no suporte pétreo (tardoz Nossa Senhora das Dores). A.P. ....	45
Figura 73 – Reintegração do preenchimento (Cristo Crucificado). A.P. ....	46
Figura 74 - Capa do catálogo da exposição “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI”. ....	54
Figura 75 - Poster da “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI”. ....	54
Figura 76 - Frente da escultura da Virgem do Leite, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo .....	55
Figura 77 – Verso da escultura da Virgem do Leite, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo .....	55
Figura 78 - Verso da escultura da Nossa Senhora das Dores, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo.....	56



---

Figura 79 - Frente da escultura da Nossa Senhora das Dores, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	56
Figura 80 - Verso da escultura do São João Evangelista, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	57
Figura 81 – Frente da escultura do São João Evangelista, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	57
Figura 82 - Frente da escultura da Santíssima Trindade, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	58
Figura 83 - Frente da escultura do Cristo Crucificado, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	58
Figura 84 - Frente da escultura do Arcanjo São Miguel, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	59
Figura 85 - Verso da escultura da Santíssima Trindade, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	59
Figura 86 - Verso da escultura do Arcanjo São Miguel, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo .....	60



---

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Teste de resistência dos pigmentos .....	71
Tabela 2 - Teste de solubilidade da sujidade .....	72



---

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

A. P. – Autoria Própria

CC-DGPC - Convento de Cristo – Direção Geral do Património Cultural

CEAACP-UC – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra

C. F. – Crédito Fotográfico

IPT – Instituto Politécnico de Tomar

LH-EU - Laboratório Hércules da Universidade de Coimbra

MA/SJ - Museu de Aveiro/Santa Joana

MCCB - Museu da Comunidade Concelhia da Batalha

MDS - Museu Diocesano de Santarém

MMSR - Museu Municipal Santos Rocha da Figueira da Foz

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC – Museu Nacional Machado de Castro

SIPA - Sistema Integrado para o Património Arquitetónico

SNBCI - Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja

UAMOC – União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo



---

## LISTA DE SÍMBOLOS

® - MARCA REGISTRADA





---

## INTRODUÇÃO

O relatório que se apresenta descreve o estudo e intervenção de um conjunto de 6 esculturas de vulto em pedra policromada, pertencentes ao acervo museológico do Convento de Cristo, realizado no âmbito do estágio do Mestrado em Conservação e Restauro, no Laboratório de materiais pétreos, no Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

As esculturas pertenciam ao espólio reunido pela União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo, uma associação criada em 1918, com vista à salvaguarda e proteção do Convento de Cristo e do Castelo de Tomar. Estas enquadram-se num período de produção que abrange os séculos XV e XVI, e representam a Virgem do Leite, a Nossa Senhora das Dores, o São João Evangelista, a Santíssima Trindade e o Arcanjo São Miguel. Foram esculpidas num único bloco de pedra calcária, tendo recebido, possivelmente aquando da sua génese, uma camada cromática policroma, a qual, considerando os estratos que atualmente se sobrepõe, dificilmente se vislumbra.

Após a sua intervenção estas integraram uma exposição, que teve lugar nas salas do Noviciado, no Convento de Cristo, em Tomar, intitulada “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI”. Considerando a sua finalidade, o tratamento realizado sobre as esculturas, assumiu uma abordagem fundamentada nos princípios de Conservação, em detrimento de uma abordagem que fosse direcionada para a reconstituição material e/ou reintegração estética.

Começa-se, então, neste relatório por uma breve contextualização histórica da escultura de vulto em pedra entre os séculos XV e XVI, assim como um enquadramento formal e iconográfico. Num segundo ponto será realizado um enquadramento histórico da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo.

De seguida, as esculturas serão identificadas e descritas individualmente, e será feito um estudo iconográfico e comparativo, de forma a inseri-las num período. Também será abordada a proveniência da escultura da Santíssima Trindade e do Arcanjo São Miguel, visto serem as únicas em que foi possível obter informações sobre a mesma. No caso da segunda imagem ainda foi realizado um estudo sobre a sua autoria. Por fim iremos abordar as condições das reservas onde estão acondicionadas.

---

É então descrito o diagnóstico feito às esculturas, enumerando as intervenções anteriores, como os danos e alterações encontrados e relacionando-os com as suas possíveis causas, numa tentativa da sua prevenção e de melhor executar o seu tratamento.

Expõe-se a metodologia de intervenção, de acordo com as premissas que se relacionam com a ética e deontologia inerentes à atividade, considerando o percurso expositivo que lhes será imposto. Os tratamentos propostos, baseados no diagnóstico realizado, são seguidamente referidos, justificando a necessidade de cada um deles. Para isto contribuíram as correntes teóricas atualmente aceites, relacionadas com os princípios fundamentais para a conservação e restauro do património histórico-cultural. Seguidamente será descrita a intervenção apontando as soluções encontradas para cada tratamento e os materiais que foram utilizados.

No último capítulo serão feitas algumas sugestões para uma melhor preservação do conjunto no futuro.

---

# **1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESCULTURA PORTUGUESA DE VULTO EM PEDRA DOS SÉCULOS XV E XVI**

Depois do Românico iconoclasta, que proscree o culto das imagens, dando sempre preferência à ornamentação vegetalista e geométrica, que privilegiou a escultura arquitetónica, seria necessário aguardar pelo Gótico para um regresso em força da escultura de vulto, nomeadamente de motivo devocional. A Igreja medieval concedeu um papel importante a estas esculturas, que assumem configurações antropomórficas, porque considera que suscita sobre os fiéis uma maior devoção, sendo que a palavra dos pregadores ou a leitura de livros apenas estava acessível a uma pequena minoria (ANTUNES, 2018).

A partir dos finais do século XIII aparecem em grandes quantidades exemplos de escultura de vulto. Mas o auge atinge-se no século XIV onde uma imagem devocional passa a ser obrigatória nos lugares destinados a esse fim. No entanto ainda é difícil datar exatamente os primeiros momentos deste regresso. Carlos Almeida menciona que é possível que já existissem imagens de vulto no último quartel do século XI e nos inícios do XII, mas torna-se difícil apontar exemplos seguros (ALMEIDA & BARROCA, 2002).

No século XV a escultura ficou marcada pelas oficinas de Coimbra e o Estaleiro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha. A importância das oficinas de escultura da zona de Coimbra é notória a partir de finais da terceira década, quando, terminadas as principais obras do Mosteiro da Batalha, se voltam a reunir na região os artistas saídos do estaleiro (PEREIRA, 2011).

A enorme produção que se assinala nestes séculos é maioritariamente em calcário e em mármore. Este fenómeno advém da reorganização dos principais centros escultóricos no Centro e Sul de Portugal. Com maior destaque, surge o centro escultórico de Lisboa onde o Lioz é abundante, de Estremoz pelo mármore e de Coimbra, que atraiu numerosos artistas a esta cidade pelas pedreiras de calcário brando situadas em Ançã, Outil e Portunhos (PEREIRA, 2011). O calcário brando desta região aliado à facilidade de transporte da produção, por via do Mondego, foram grandes incentivos à produção artística de imagens de vulto, que se espalharam por todo o País (ALMEIDA & BARROCA, 2002). Além destes três núcleos principais haverão muitos outros centros de produção igualmente munidos de boa matéria prima.

---

No século XV a escultura apresenta uma enorme diversidade, derivado ao aumento da capacidade económica dos potenciais encomendantes neste período, pelo que a produção escultórica aumenta, surgindo encomendas de todo o País, principalmente por parte dos responsáveis das ordens e das dioceses, mas também como bens privados de natureza religiosa, destinados a altares e capelas particulares (PEREIRA, 2011). Com a diversificação das encomendas, condicionada pela sua importância e volume, a escultura assume diferentes facetas, tanto ao nível dos materiais a trabalhar, como pela capacidade técnica dos artistas (PEREIRA, 2011). Destacam-se as oficinas do Mestre João Afonso e no final do século de Diogo Pires-o-Velho.

O século XVI ficou marcado pelo estaleiro do Mosteiro dos Jerónimos, onde se juntaram os artistas mais requisitados e consequentemente uma grande número de artistas estrangeiros, atraídos pelas condições laborais, num país em grande desenvolvimento económico (DIAS, 1993). Desta forma a escultura portuguesa do século XVI sofreu influências francesas, italianas, flamengas e alemãs.(CRAVEIRO, 2018b). Além deste existiram outros grandes estaleiros, também de alguma importância, como o do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, e o do Convento de Cristo, em Tomar.

O primeiro quartel do século é marcado por uma fase de transição, em que constituem elos de tradição com a escultura medieval, e o seu principal representante é o mestre Diogo Pires-o-Moço (PEREIRA, 2011). E o segundo é marcado por uma conjugação da arquitetura com a escultura de vulto, manifestando pelos trabalhos dos escultores e arquitetos Nicolau Chanterene e João de Ruão (CRAVEIRO, 2018b).

Apesar das imagens em pedra representarem uma parte muito considerável na escultura portuguesa da época medieval, acredita-se que o espólio nacional atual não corresponda à totalidade das suas representações, por situações de furto; pela extinção das ordens religiosas (1834); e pela destruição ou substituição das obras, por se encontrarem danificadas ou desatualizadas (ANTUNES, 2018).

O estudo dos mestres anteriormente mencionados tem vindo a ser realizado por variados autores, bem como uma grande parte das suas obras. No entanto, existem várias imagens sem atribuição conhecida, assim como variados mestres, o que comprova que a escultura do século XV e XVI é ainda uma realidade por explorar (ANTUNES, 2018).

---

## 1.1 ENQUANDRAMENTO FORMAL E ICONOGRÁFICO

No século XV estilisticamente as imagens ficam mais humanizadas, procurando o naturalismo. A proporção das imagens altera-se, alongando-lhes os corpos e dando-lhes alguns movimentos através do tratamento dos panejamentos e das formas. Contudo, as representações do início deste século ainda apresentam alguma rigidez, assumida na verticalidade e simetria característica dos volumes esculpidos e nas gestualidades contidas. A iconografia *Mariana*, associada ao culto da Virgem, era das mais representadas, nomeadamente na fase da expectativa (Virgem do Ó), promovendo o conceito da humanidade de Maria. A iconografia de Cristo Crucificado e de São Brás são também exemplos das iconografias mais utilizadas (PEREIRA, 2011).

No século XVI as formas tornam-se mais naturalistas e delicadas face ao novo labor “*de romano*”(SERRÃO, 2001). Os tratamentos dos panejamentos são mais fluidos, as pregas de perfil tornam-se mais arredondadas, avolumadas e dilatadas na procura de movimento. Uma das novidades iconográficas é a Nossa Senhora das Dores, que tal como sucede no século anterior com as representações da Virgem na fase de expectativa, pretende humanizar o seu culto iconográfico, aproximando-o da realidade comum do Homem (PEREIRA, 2011).

---

## **2 UNIÃO DOS AMIGOS DOS MONUMENTOS DA ORDEM DE CRISTO**

A União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo (U.A.M.O.C) foi uma associação de defesa do Convento de Cristo e Castelo de Tomar, criada em 1918 (BARBOSA, 2009).

Depois de um historial de vários erros, por ocupações desadequadas, de abandono, pilhagem e por adições do século XIX não apropriadas, o Convento de Cristo chegou aos inícios do século XX degradado (CRAVEIRO, 2018a). Sendo este considerado o representante da mística da nação portuguesa (SOUSA, 2007), levou à criação desta associação, criada por, Amorim Rosa, Garcês Teixeira e Vieira de Guimarães.

A U.A.M.O.C até aos finais dos anos 60 vela e cuida da conservação do monumento, criando um museu monográfico, arqueológico e lapidar (SOUSA, 2007). Jorge Custódio nomeou as suas principais ações: “1ª conservação e manutenção dos monumentos; 2ª salvaguarda de bens imóveis e móveis; 3ª resgate de diferentes parcelas imobiliárias do Convento de Cristo; 4ª restauro do património arquitetónico; 5ª reintegração do património deslocado; 6ª restauro do bens artísticos móveis; 7ª intervenção histórica, artística e científica dos monumentos; 8ª intervenções arqueológicas e 9ª aquisição de património deslocado dos bens nacionais no Convento de Cristo” (CUSTÓDIO, 2010).

Devido à criação do museu, esta associação irá reunir no Convento de Cristo um acervo variado de peças, entre elas as peças estudadas neste relatório, provenientes de Tomar e de áreas próximas. Deste modo, são criadas listas de inventário, que apesar de não corresponderem aos critérios necessários dos dias de hoje, são muitas vezes úteis no estudo de identificação e proveniência das peças (CRAVEIRO, 2018a). A associação publicou boletins periódicos (Anais da U.A.M.O.C), documentação da sua vida associativa, cultural e científica e uma pesquisa documental da “Ordem de Cristo e o seu Termo de Thomar” (SOUSA, 2007).

Esta contou com um grande número de associados, entre os quais distinguem-se Vieira Guimarães, J.M. Cordeiro de Sousa, Lacerda Machado, João dos Santos Simões, Raul da Costa Couvreur, José Maria Barbosa Tamagnini, Amorim Rosa, Eugénio Sobreiro de Figueiredo e Silva, Henrique de Campos Ferreira Lima, sendo que talvez o mais importante

---

nome, é o do fundador da associação Francisco Augusto Garcez Teixeira (CRAVEIRO, 2018a).

Devido ao desaparecimento gradual da massa associativa e na falta de renovação do seu tecido, esta associação entra em declínio no final da década de 60, tendo permanecido grande parte do seu espólio no Convento de Cristo.

.

---

### 3 IDENTIFICAÇÃO E DESCRIÇÃO DAS OBRAS

As obras de arte em estudo são um conjunto de 6 imagens de vulto de pedra policromada pertencentes ao espólio do Convento de Cristo, como já anteriormente referido. Estas representam uma Virgem do Leite, Nossa Senhora das Dores, um São João Evangelista, um Cristo Crucificado, uma Santíssima Trindade e um São Miguel.

#### 3.1 VIRGEM DO LEITE

**Proprietário/Tutela:** Convento de Cristo

**Nº de Inventário C. Cristo:** 00-ESC-01

**Nº de Inventário da U.A.M.O.C:** Desconhecido

**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas

**Categoria:** Escultura

**Subcategoria:** Escultura de vulto

**Proveniência:** Desconhecida

**Denominação/Título:** Virgem do Leite

**Iconografia:** Virgem do Leite

**Dimensões(cm):** 98 x 43,5 x 24

**Data / Época:** Século XV-XVI

**Autor:** Desconhecido

**Técnica:** Escultura de vulto a ¾ policromada, com as costas escavadas, esculpida num único bloco



Figura 1 – Virgem do Leite (Nº00-ESC-01), C. Cristo. Crédito Fotográfico – Gonçalo Figueiredo

##### 3.1.1 Descrição

Escultura bastante mutilada esculpida de pé, acéfala, fragmentada na zona do pescoço, mas ainda é possível observar-se as finas mechas de cabelo ondulado que caem sobre os ombros. Do Menino a seu colo apenas resta a sua mão direita, com que puxa uma brecha das vestes revelando o seio, parte da sua perna e das suas vestes. Está representada com uma túnica presa, na zona da cintura por um cinto, e um manto que lhe cai sobre os ombros. Na zona inferior, junto aos pés, expõe uma outra túnica.



O manto e a túnica superior, encontram-se cobertos por uma camada cromática de tom azul claro, com alguns elementos em ouro, a qual se sobrepõe outras, como é possível observar na bainha do manto, que sob apresenta tons vermelhos e dourados. Esta tinta azul também cobre as camadas de carnações, possível observar no seio e na mão do menino. Na túnica inferior apresenta um tom vermelho com apontamentos a ouro, tal como acontece com as vestes do Menino.



Figura 2 – Camada cromática de tom azul sobre a carnação. Autoria Própria (A.P)



Figura 3 – Camada cromática de azul sobre a camada dourada (bainha). A.P.



Figura 4 – Camada cromática vermelha com apontamentos a ouro (túnica). A.P.

### 3.1.2 Iconografia e Estudo Comparativo

A Virgem do Leite é uma das iconografias mais antigas da vida da Virgem. A primeira representação conhecida surge num fresco pintado numa câmara do mosteiro de São Jeremias em Saqqara<sup>1</sup> (Egito) (GONÇALVES, 2018).

A partir do século XIV a representação da Virgem do Leite multiplica-se<sup>2</sup> devido às várias alterações sócio religiosas manifestadas no novo sentimento religioso mais humanizado e intimista e, ainda, pela difusão e crescimento do culto mariano (ALMEIDA & BARROCA, 2002).

A Virgem do Leite é representada de duas maneiras, a primeira em pleno ato de lactação, oferecendo o próprio seio ao menino e na segunda em que o seio da Virgem é exposto pela

<sup>1</sup> Representação datada do século IV d.C.

<sup>2</sup> Sendo um dos títulos marianos mais representadas na imaginária portuguesa. (ALMEIDA & BARROCA, 2002)

mão do menino, transformando-se num momento de antecipação. Esta última forma de representação é relativamente incomum (GONÇALVES, 2018).

No caso da imagem estudada, esta insere-se no segundo grupo, a mão do Menino aproxima-se subtilmente do seio, puxando as vestes da Virgem permitindo a sua exposição. Apesar do escasso número de exemplares com esta iconografia específica, podemos comparar esta escultura com outras igualmente originais, particularmente a do Museu Nacional Machado de Castro (4030 E29) (Figura 6) e a do Museu Nacional da Arte Antiga (1981 Esc) (Figura 5), ambas do final do século XV. Nestas imagens o mamilo é revelado subtilmente através de uma pequena abertura nas vestes e seguro pela mão do Menino. A Virgem de Leça (1483) de Diogo Pires-o-Velho (Figura 7) assume-se como um bom exemplo comparativo iconográfico, em que o seio é exposto por entre uma abertura nas vestes e tapado pela mão do Menino. Salientamos o tratamento formal dos cabelos ondulados que caem de igual modo sobre os ombros da imagem estudada.



Figura 5 - Virgem do Leite (Nº 1981 Esc.). MNAA. C.F. - Luísa Oliveira, 2017



Figura 6 - Virgem do Leite (Nº 4030 E29), MNMC. C.F. José Paulo Ruas, 2017



Figura 7 - Virgem do Leite, Diogo Pires-o-Velho, Leça da Palmeira. Disponível em: <https://www.leca-palmeira.com/simbolos-de-leca-da-palmeira-imagem-de-nossa-senhora-da-conceicao/>

---

## 4.2 NOSSA SENHORA DAS DORES

**Proprietário/Tutela:** Convento de Cristo

**Nº de Inventário C. Cristo:** 00-ESC-08

**Nº de Inventário da U.A.M.O.C:** Desconhecido

**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas

**Categoria:** Escultura

**Subcategoria:** Escultura de vulto

**Proveniência:** Desconhecida

**Denominação/Título:** Nossa Senhora das Dores

**Iconografia:** Virgem

**Dimensões(cm):** 81,5x33,5x23 cm

**Data / Época:** Século XVI

**Autor:** Desconhecido

**Técnica:** Escultura de vulto a ¾ policromada, com as costas escavadas, esculpida num único bloco.



Figura 8 – Nossa Senhora das Dores (Nº 00-ESC-08), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo

### 4.4.1 Descrição

Escultura acéfala representada em pé, vestida com um manto azul sobre uma túnica vermelha, que não cobre totalmente os pés, podendo observar-se a ponta dos sapatos pretos. As mãos estão cruzadas ao peito, uma encostada ao corpo e a outra a segurar um lenço.

A camada pictórica azul escura que cobre o manto sobrepõe uma outra no tardo de tons verdes (Figura 9), e nas mangas uma de tons azuis mais claros (Figura 10). As carnações também apresentam dois substratos pictóricos, um mais claro que sobrepõe um mais escuro. A escultura apresenta irregularidades sobre toda a superfície pétrea, provocadas pelas ferramentas utilizadas pelo escultor, que contribuíram para a aderência das camadas cromáticas ao suporte.



Figura 9 – Camada cromática azul escura sobre verde. A.P.



Figura 10 . Camada cromática azul escura sobre uma mais clara. A:P.



#### 4.4.2 Iconografia e Estudo Comparativo

A Nossa Senhora das Dores ou *Mater Dolorosa*, é uma das representações do culto Mariano, este deverá ter iniciado no século XIII, no Mosteiro de Schonau (Alemanha). Este título refere-se às setes dores que nossa Senhora sofreu, sendo as quais: i) As profecias de Simeão sobre Jesus (Lucas, 2, 34-35); ii) A fuga da Sagrada Família para o Egito (Mateus, 2, 13-21); iii) O desaparecimento do Menino Jesus durante três dias (Lucas, 2, 41-51); iv) O encontro de Maria e Jesus a caminho do Calvário (Lucas, 23, 27-31); v) Maria observando o sofrimento e morte de Jesus na Cruz (João, 19, 25-27); vi) Maria recebe o corpo do filho tirado da Cruz (Mateus, 27, 55-61); vii) Maria observa o corpo do filho a ser depositado no Santo Sepulcro (Lucas, 23, 55-56). É representada por um manto azul e uma túnica vermelha.

No caso da imagem estudada representa a Virgem no quinto sofrimento, que se refere à morte de Jesus na Cruz, provavelmente pertencente a uma cena do Calvário. Podemos compará-la com outras esculturas do mesmo século e com a mesma iconografia, como o caso da imagem do Museu de Aveiro (Nº163/B), proveniente da capela dos Lançarotes da Igreja de Santa Cruz (Figura 11).



Figura 11 – Nossa Senhora das Dores (Nº163/B), Museu de Aveiro. C.F. - José Rúbio, 1989

---

## 4.3 SÃO JOÃO EVANGELISTA

**Proprietário/Tutela:** Convento de Cristo

**Nº de Inventário C. Cristo:** 00-ESC-02

**Nº de Inventário da U.A.M.O.C:** Desconhecido

**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas

**Categoria:** Escultura

**Subcategoria:** Escultura de vulto

**Proveniência:** Desconhecida

**Denominação/Título:** São João Evangelista

**Iconografia:** São João Evangelista

**Dimensões(cm):** 100x35x21

**Data / Época:** Século XVI

**Autor:** Desconhecido

**Técnica:** Escultura de vulto policromada a ¾ em calcário, com as costas cavadas, esculpida num único bloco.



Figura 12 – São João Evangelista (Nº 00-ESC-02), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo

### 4.3.1 Descrição

Escultura representando S. João Evangelista de pé, com o corpo voltado à frente e com a cabeça levemente voltada à direita, e com o olhar ligeiramente levantado. Apresenta cabelo castanho (longo e encaracolado), assim como os olhos e sobrancelhas. Rosto jovial e sem barba, de expressão introspetiva, com os lábios vermelhos. Pousa a mão direita sobre o peito, enquanto a esquerda segura o Evangelho (de capa preta). Os panejamentos escondem grande parte da volumetria do seu corpo.

É notória a sobreposição de várias camadas cromáticas, especialmente no manto vermelho. Este apresenta uma camada num tom mais escuro sobre um mais claro, e também sobrepõe, na bainha um acabamento de ouro separado do vermelho mais claro com uma linha preta. (Figura 13)

---

As páginas do livro também seriam de douradas, no entanto, também estão cobertas por uma camada de tinta vermelha (Figura 14) A escultura apresenta irregularidades sobre toda a superfície pétrea, provocadas pelas ferramentas utilizadas pelo escultor, que contribuíram para a aderência das camadas cromáticas ao suporte (Figura 15).

#### 4.3.2 Iconografia e estudo comparativo

A escultura representa S. João Evangelista, evangelista e apóstolo. Caracteriza-se por ser o mais novo dos doze (daí a ser representado sem barba, como se observa na escultura em estudo). Dos doze apóstolos, João era o preferido de Jesus. Neste sentido, foi-lhe confiada a guarda de Maria, após a crucificação de Cristo, acabando por levá-la para a sua



Figura 13 – Camada cromática vermelho escuro sobreposta sobre uma mais clara e sobre o acabamento na bainha de ouro separado do vermelho mais claro com uma linha preta (manto). A.P.

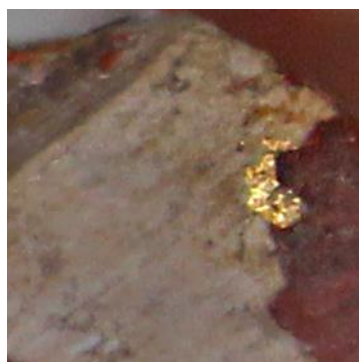


Figura 14 – Camada cromática vermelha sobre posta a uma dourada (livro) A.P.



Figura 15 – Irregularidades sobre a superfície pétrea. A.P.

casa em Éfeso. João difundiu a palavra de Cristo por toda a Ásia menor e ainda pela Judeia. É durante a pregação que é iniciada a perseguição por parte do Imperador Domiciano, já no fim do seu reinado. Assim, acabou por ser condenado à morte, sendo colocado num caldeirão com óleo a ferver, sentença à qual sobrevive sem qualquer dano. É exilado em Patmos, onde escreve o Livro da Revelação do Apocalipse e, após a morte do imperador que o sentenciara à morte, volta para Éfeso, onde escreve o quarto Evangelho. É também autor de três Epístolas (TAVARES, 2000).

S. João Evangelista é padroeiro dos escritores e ainda daqueles que trabalham ou lidam com o fogo. Geralmente é representado jovem, com uma águia próxima de si, com um

tinteiro no bico, uma taça com veneno, um caldeirão com óleo e/ou com uma palma (TAVARES, 2000).

Devido à caracterização formal da escultura estudada, põe-se a hipótese de que S. João Evangelista esteja representado no momento da crucificação de Cristo, devido à sua postura: mão no peito, em pé, rosto desgostoso, com o olhar ligeiramente levantando (a olhar para Jesus) e provavelmente faria parte de um conjunto em que estariam também incluídos Cristo e Maria, representando a cena da Crucificação, no Calvário.

Usualmente e caso desta representação, São João aparece vestido de túnica verde e manto vermelho, com o evangelho na mão esquerda.

Esta escultura deve-se comparar com a existente no Museu de Aveiro, proveniente da capela dos Lançarotes da Igreja de Vera Cruz (Nº 164/B) (Figura 16), e também, com a do Museu Nacional de Arte Antiga, da Coleção Ernesto Vilhena (Nº 947 Esc) (Figura 17). Estas apresentam a mesma iconografia, e também grandes semelhanças na postura e na expressão da cara, com a imagem do MNAA ainda é representada com as mesmas sandálias. No entanto estas apresentam-se mais estáticas, do que o São João do Convento de Cristo, em que tem as



Figura 17 – São João Evangelista (Nº164/B), Museu de Aveiro. C.F. - José Rúbio, 1989



Figura 16 - São João Evangelista (Nº 947 Esc), MNAA

formas mais fluidas e algum movimento dado pelo tratamento dos panejamentos. A anatomia das mãos também é mais realista no caso da imagem estudada.



---

## 4.4 CRISTO CRUCIFICADO

**Proprietário/Tutela:** Convento de Cristo

**Nº de Inventário C. Cristo:** 00-ESC-23

**Nº de Inventário da U.A.M.O.C:**  
Desconhecido

**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas

**Categoria:** Escultura

**Subcategoria:** Escultura de vulto

**Proveniência:** Desconhecida

**Denominação/Título:** Cristo na Cruz

**Iconografia:** Cristo na Cruz

**Dimensões(cm):** 138,5x98x38,5 cm

**Data / Época:** Século XVI

**Autor:** Desconhecido

**Técnica:** Escultura de vulto policromada a ¾ em calcário, esculpida num único bloco.

### 4.4.1 Descrição

Representação de Cristo crucificado numa cruz lisa. Apresenta-se cravado com três pregos, um em cada mão e um nos pés. Tem a cabeça descaída para a direita, com coroa de espinhos de barba, sobrancelhas e cabelos, do qual cai uma mecha sobre o ombro direito, castanhos. Na cabeça apresenta uma coroa de espinho verde e veste um cendal branco.

A cruz apresenta várias camadas pictóricas, uma de tom castanho escuro, outra de um tom castanho e claro e uma de tom vermelho, impossível de determinar qual a aplicada mais recentemente. As carnações também apresentam duas camadas, uma mais espessa que cobre a maior parte da escultura, e pequenos vestígios de uma anterior mais fina (Figura 19). A cruz apresenta irregularidades sobre toda a superfície pétrea, provocadas pelas ferramentas

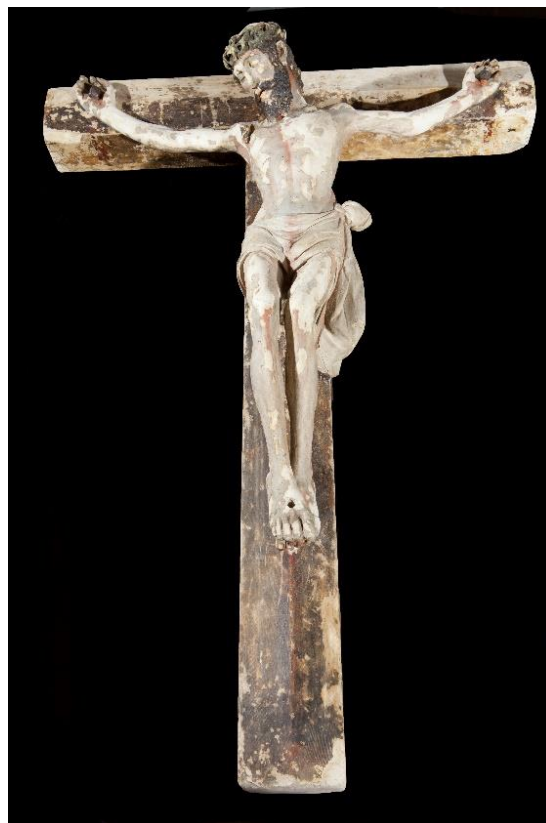


Figura 18 – Cristo Crucificado (Nº 00-ESC-23), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo

---

utilizadas pelo escultor, que contribuíram para a aderência das camadas cromáticas ao suporte (Figura 20).



Figura 19 – Duas camadas de carnação. A.P

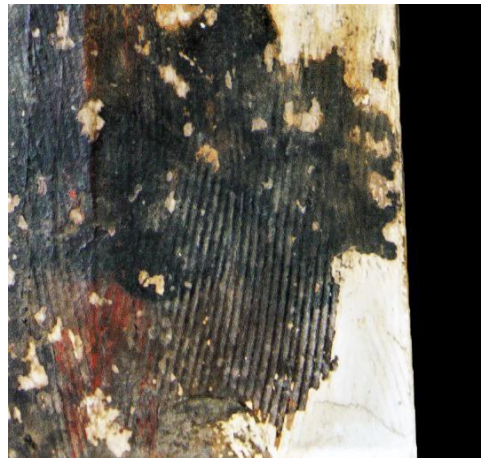


Figura 20 – Irregularidades na cruz. A.P.

#### 4.4.2 Iconografia e Estudo Comparativo

Esta escultura representa a crucificação de Cristo, uma das iconografias mais representada do século XV e XVI (ALMEIDA & BARROCA, 2002).

Judas denuncia Cristo após a Última Ceia e é preso sob a ordens de Pôncio Pilatos, que deu hipótese ao povo a libertação de Jesus ou de Barrabás, um ladrão. O povo assim escolheu que fosse Jesus o condenado, tendo este que usar uma coroa de espinhos e levar a cruz onde seria condenado até ao monte Calvário. A sua cruz foi colocada no meio de outras duas, pertencentes a ladrões, e apresentava a inscrição INRI, *Iesus Nazareus Rex Iuderorum* (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus). Jesus acaba por morrer pouco tempo depois de pedir perdão a Deus pelos seus castigadores e perguntando porque o abandonou. Foi um sacrifício consciente por parte de Cristo, que sabia que era a única forma de redimir a humanidade dos seus pecados. (RÉAU, 1996)

Este geralmente é representando de olhos fechados (a partir do século XII), com uma coroa de espinhos, a cabeça caindo sobre o peito, o corpo pendurado e caído e em forma de “S” ou “Z”, os dois pés presos num só cravo (a partir do século XII, até então cada um teria um

---

cravo). (MELO, 2018). A escultura em estudo abrange todos estes pontos, sendo que é representado com os olhos fechados, e três cravos.

A escultura em questão integra o grupo de esculturas em pedras que representam Cristo Crucificado. Podemos comparar com uma escultura do mesmo século e com a mesma invocação, pertencente ao Museu Nacional Machado de Castro (Nº: 5728 E89) (Figura 21). À primeira vista estes dois Cristos parecem ser semelhantes (exceto o caso de estudo ser policromado) na postura dos Cristos e proporções. No entanto, através de uma observação mais cuidadosa, é possível observar que a escultura do MNMC se apresenta com formas muito mais realistas que a do Convento de Cristo, que se caracteriza por ser muito mais esguia (o que é notório até na cruz).



Figura 21 – Cristo Crucificado (Nº 5728 E29), MNMC. C.F. - José Paulo Ruas, 2017

## 4.5 SANTÍSSIMA TRINDADE

**Proprietário/Tutela:** Convento de Cristo

**Nº de Inventário C. Cristo:** 00-ESC-02

**Nº de Inventário da U.A.M.O.C:** Desconhecido

**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas

**Categoria:** Escultura

**Subcategoria:** Escultura de vulto

**Proveniência:** Areias, Ferreira do Zêzere

**Denominação/Título:** São João Evangelista

**Iconografia:** São João Evangelista

**Dimensões(cm):** 100x35x21

**Data / Época:** Século XVI

**Autor:** Desconhecido

**Técnica:** Escultura de vulto policromada em calcário, esculpida num único bloco.



Figura 22 – Santíssima Trindade (Nº 00-ESC-02), C. Cristo. C.F – Gonçalo Figueiredo

### 4.5.1 Descrição

Deus vestido com um manto vermelho, com peitoral e paramentos com uma bainha dourada, sobre uma túnica branca que deixa entrever os pés calçados. Por de trás do trono pode ser observada uma flor esculpida. A coroa castanha, em forma de tiara papal “espinhada” com alguns apontamentos em dourado.

Deus apresenta analiticamente algum dramatismo facial na sua expressão de sofrimento ao ter nas suas mãos o filho crucificado. O crucifixo de cor negra, sustenta o Filho representado com algumas distorções anatómicas, visíveis no tratamento dos braços, mãos e pés, com exagerada volumetria e com cinco feridas. Na base do crucifixo encontra-se uma *vanita*

---

(caveira e ossos em cru). A pomba branca, situada entre a barba e a barra horizontal do crucifixo de Cristo, tem os pés partidos.

Na zona frontal inferior do manto vermelho é possível observar a sobre posição da camada pictórica superior sobre um tom azul claro (Figura 23) e um tom vermelho mais escuro (Figura 24).



Figura 23 – Sobreposição da camada pictórica superior sobre um tom azul



Figura 24 - Sobreposição da camada pictórica superior sobre um tom vermelho

#### 4.5.2 Proveniência

A escultura é proveniente de Areias, Ferreira do Zêzere, entregue à U.A.M.O.C pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia das Areias.

Terá sido produzida para a Igreja Matriz da freguesia de Areias, dada à importância artística desta, que nos leva a crer que terá sido encomendada para integrar na mesma. A Igreja em questão, dedicada a Nossa Senhora da Graça, foi fundada ainda no século XV, contudo, o início da construção da capela-mor



Figura 25 - Igreja Matriz da freguesia de Areias, Ferreira de Zêzere. Disponível em: <<https://www.visitarportugal.pt/distritos/d-santarem/c-ferreira-zezere/areias/igreja-nossa-senhora-graca>>



---

teve início em 1502, mandada fazer por D. Manuel, numa terra designada sede da comenda de Pias pelo Grão-Mestre D. João Lourenço em 1321. Portanto, por a Igreja de onde é proveniente a peça escultórica da Santíssima Trindade, ter sido construída e reconstruída (em 1548 a cargo de João de Castilho) (SEQUEIRA, 1949) sobretudo no século XVI e tendo em conta a presumível datação da peça, é possível que esta lhe tenha sido destinada

#### 4.5.3 Iconografia e Estudo Comparativo

No centro de Portugal, existe uma quantidade significativa de imagens que figuram a Santíssima Trindade, principalmente esculturas quinhentistas. Não se sabe ao certo o porquê da concentração destas, mas o culto do Espírito Santo deixou uma grande marca na região de Tomar e dos Templários, tanto em lugares de culto, altares, festividades, e em esculturas (GANDRA, 2000).

Iconograficamente a Santíssima Trindade representa Deus Pai em trono de graça, segurando o Filho, Cristo crucificado e o Espírito Santo figurado como uma pomba branca por cima da cruz. Deus geralmente possui uma Coroa Pontifícia e tem um rosto com uma longa barba. Nas mãos seguras a cruz onde se encontra crucificado Cristo. Este é sempre representado com cinco feridas que lhe são impostas aquando o momento da sua crucificação, sendo estas designadas por as cinco chagas de Cristo.

A pomba é a imagem simbólica preferida e utilizada ao longo de toda a história da arte para representar o Espírito Santo, de forma zoomórfica, com base na pomba referida nos livros bíblicos do Evangelho de Marcos e de Lucas (1, 9-11 e 3, 22, respetivamente).

Nas representações deste tema, existe um elemento que pode ser variável, podendo se tratar de um globo, aludindo a Cristo como Salvador do Mundo, ou surgir uma caveira que simboliza a ideia de sofrimento e expiação do homem (AZEVEDO, 2018). O detalhe onde é colocada a caveira, onde pousa a cruz, alude ao lugar do calvário como túmulo de Adão que recebe o sangue de Cristo. Trata-se de uma inovação do



Figura 26 – *Vanita*. A.P.

---

século XVI, em substituição do globo que acabou por ficar em desuso, retratando uma nova ideia iconográfica.

A imagem estuda representa os pontos mencionados anteriormente, e insere-se no grupo que representa a caveira sobre a Cruz. Esta pode ser comparada com escultura existente no Museu Diocesano de Santarém (Nº E1062) que apresenta também a *vanita* sobre a cruz, o manto preso da mesma forma, a mesma representação do trono e as anatomias de Cristo semelhantes. No entanto, distingue-se pelo tratamento das proporções anatómicas mais fragilizadas, pela pomba ser representada com as asas abertas e uma coroa distinta.

## 4.6 ARCANJO SÃO MIGUEL

**Proprietário/Tutela:** Convento de Cristo

**Nº de Inventário C. Cristo:** 00-ESC-12

**Nº de Inventário da U.A.M.O.C:** 14

**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas

**Categoria:** Escultura

**Subcategoria:** Escultura de vulto

**Proveniência:** Antiga capela tomarense de São Miguel

**Denominação/Título:** Arcanjo São Miguel

**Iconografia:** Arcanjo São Miguel

**Dimensões(cm):** 78x36x25

**Data / Época:** Século XV

**Técnica/material:** Escultura de vulto em  $\frac{3}{4}$  de calcário, com as costas cavadas, esculpida num único bloco.

### 4.6.1 Descrição

Escultura acéfala, representada pé. Na mão esquerda segura a balança com que pesa as almas e, com a mão direita, empunha a lança com que mata o demónio, derrotado a seus pés. O arcanjo veste túnica cintada sobre a qual se lança o manto, preso por firmal quadrilobado



Figura 27 – Escultura do Arcanjo São Miguel (Nº00-ESC 12), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo

---

sobre o peito. Das suas asas apenas resta um pequeno vestígio do lado direito. A volumetria no tratamento dos panejamentos cria alguma dinâmica e movimento. Apresenta pequenos vestígios de policromia, por baixo do prato esquerdo da balança e entre o dragão e o Arcanjo.

#### 4.6.2 Proveniência

A escultura provém da destruída capela tomarense de São Miguel que se situava nos terrenos da antiga Horta D’El Rei, onde hoje se encontra o mercado municipal de Tomar, construído em 1945.

No primeiro volume dos anais da UAMOC lê-se que a imagem com o número de inventário 14 é “proveniente da antiga capela na quinta do oferende. Oferecida pelo Ex.mo Sr. Joaquim Barbosa.” (União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo, 1936).

No terceiro volume dos anais da UAMOC, lê-se que o município removeu 200 azulejos hispano-árabes das ruínas de uma capela com a invocação de São Miguel nos terrenos do mercado, do qual sobrava apenas a capela-mor, e também, é possível ler-se que “A imagem de São Miguel, que lá pertenceu, escultura manuelina de pedra, mas já mutilada, encontrase guardada, há anos, no Museu da União com o N°14” (União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo, 1958).

#### 4.6.3 Iconografia

A iconografia de S. Miguel teve um lugar de destaque nas representações do período medieval, por conjugar a vertente militar (sendo o chefe das milícias celestiais) e por ser detentor do papel principal no julgamento das almas, pesando-as na balança que penderá para o lado do bem ou do mal.

A iconografia do Arcanjo São Miguel inspirou-se no texto apocalíptico onde se descreve que, “Travou-se uma batalha no Céu: Miguel e os seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou juntamente com os seus Anjos, mas foi derrotado, e no Céu não houve mais lugar para eles. [...] O Dragão foi expulso para a Terra, e os Anjos do Dragão foram expulsos com ele. (Ap. 12, 7-9).

Esta vitória de S. Miguel sobre o Dragão originou várias representações do mesmo como chefe das milícias celestes, onde surge espetando uma lança na boca do Dragão a seus pés, geralmente representado com vestes militares. E como detentor do papel principal no



---

julgamento das almas, o arcanjo costuma ser representado segurando uma balança com dois pratos.

Algumas imagens, como é o caso da escultura tratada, são representadas com as duas iconografias em simultâneo, sendo que esta apresenta S. Miguel, com a mão direita, empunhado uma lança com que crava na boca Dragão, (figura 28), e na outra mão, segurando a balança. (figura 29).



Figura 28 – Dragão derrotado aos pés do Arcanjo São Miguel. A.P.



Figura 29 – Balança com que Arcanjo São Miguel pesa as almas. A.P.

#### 4.6.4 Autoria

A atribuição de uma obra de arte móvel não se caracteriza como uma tarefa fácil, por vários motivos, quer seja pela sua descontextualização face ao local e função para os quais foi inicialmente executada ou pela perda de documentação inerente à obra. No caso das restantes imagens estudadas neste relatório não foi possível chegar a uma conclusão sobre a sua autoria, exceto com esta imagem.

Posteriormente à realização de um estudo comparativo, poderemos atribuir esta escultura ao Mestre João Afonso (durante algum tempo designado de “Mestre de Alhadas” ou “Mestre da Igreja de Nossa Senhora de Alhadas”)<sup>3</sup>. Apesar desta se apresentar acéfala e bastante fragmentada, ainda revela os traços do autor.

---

<sup>3</sup> Atribuição dada por Reinaldo dos Santos, que definiu a produção do “Mestre de Alhadas” a partir da St<sup>a</sup>. Luzia da Igreja matriz de Nossa Senhora de Alhadas (SANTOS, 1948). No entanto Pedro Dias não vê motivos para estabelecer uma distinção entre o Mestre João Afonso e o Mestre de Alhadas (DIAS, 2003).

Comparativamente com outras imagens, já atribuídas ao Mestre, particularmente as que representam a mesma iconografia, é notória a semelhança entre elas. Foi realizada uma comparação com outras três imagens, uma presente no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA nº 1194) (Figura 30) e as outras do Museu Nacional Machado de Castro (MNMC nº 643;E37 e nº 4018;E36) (Figura 31 e 32), atribuídas ao Mestre João Afonso (figura 4), por serem as que apresentam grandes semelhanças entre si.

Os elementos que permitem unir a imagem estudada com as outras três são os seguintes: a) posição vertical e em “s”; b) manto seguro por um firmal quadrilobado d) o tratamento decorativo nas asas e nas bainhas do manto; e) a forma da balança, que contém num dos pratos uma alma e no outro os pesos; f) a posição do dragão; g) a forma como o arcanjo segura a lança e a balança; h) as suas proporções. Todos estes elementos permitem unir todas as imagens à mesma oficina. Ainda que não seja possível atribuir com todas as certezas esta imagem ao Mestre João Afonso, esta poderá ser de sua autoria.



Figura 30 – Arcanjo São Miguel (Nº1194), MNAA. C.F. - José Pessoa, 1991  
 Figura 31 - Arcanjo São Miguel (Nº 643;E37), MNMC. C.F. José Pessoa, 1994  
 Figura 32 - Arcanjo São Miguel (Nº 4018;E36), MNMC. C.F. José Pessoa, 1994  
 Figura 33 - Escultura do Arcanjo São Miguel (Nº00-ESC 12), C. Cristo. C.F. – Gonçalo Figueiredo

## 4.7 CONDIÇÕES DE RESERVA NA SALA DO CLAUSTRO DE SANTA BARBARA

As imagens estudadas estão armazenadas na sala de espólio do Convento de Cristo, no Claustro de Santa Barbara (Figura 34). Nesta estão depositados materiais de origem orgânica e inorgânica, sem qualquer tipo de plano de organização.

A sala, apesar de não dispor de qualquer tipo de aparelho de monitorização, apresenta temperaturas baixas e humidade relativa elevada, perceptível ao entrar no espaço. Tendo em conta que as esculturas já se encontram neste ambiente há alguns anos, não é recomendado que lhes alterem as condições ambientais subitamente. No entanto, estas irão integrar numa exposição, a qual não deverá apresentar problemas, visto que será num espaço relativamente perto, nas salas do Noviciado (Figura 34), em que as condições ambientais permanecem semelhantes.

A sala apresenta duas janelas, a do lado direito (de quem entra) apresenta duas portadas de madeira e a do lado esquerdo, uma das portas está coberta por um pano preto e a outra ao descoberto, pela qual entra luz e calor. Esta apresenta-se como prejudicial não apenas pelo facto de a radiação atingir diretamente as peças, mas também por poder conduzir a variações no ambiente, pela entrada de calor.

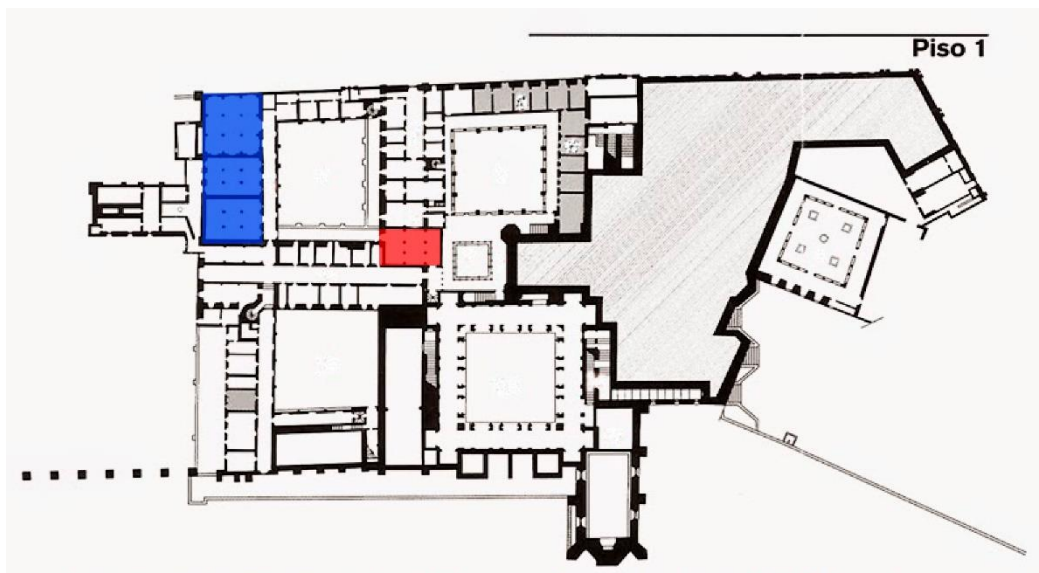


Figura 34 - Localização da sala de reservas do Claustro de Santa Barbara (vermelho) e das Salas do Noviciado (azul). Planta disponível em < <http://viajarconelarte.blogspot.com/2014/11/el-convento-de-cristo-de-tomar-ii-los.html>>

---

## 5 DIAGNÓSTICO

O diagnóstico das esculturas será realizado para o conjunto, uma vez que todas se encontram em semelhantes condições. No entanto, sempre que se considerar necessário, falaremos nos casos particulares de forma individual. Em anexo será apresentado esquematicamente o estado de conservação de cada escultura (ANEXO III).

O estado de conservação das imagens caracterizava-se “regular” (PINHO & FREITAS, 2000). As alterações/degradações que se revelaram mais problemáticas do ponto de vista da preservação podem resumir-se a destacamentos da camada cromática e a colagens e preenchimentos com materiais inadequados, dos quais se destaca, pela sua natureza, a utilização de cimento *Portland*.

### 5.1 INTERVENÇÕES ANTERIORES

Nas imagens de São João Evangelista e da Santíssima Trindade, a base e a pomba alusiva ao Espírito Santo, respetivamente, apresentavam-se fraturadas, tendo sido, numa intervenção anterior, unida com cimento (Figura 37). No caso do São João esta argamassa além de preencher a fratura, encontrava-se sobre quase toda a superfície inferior e superior da base (Figura 35 e 36). No Cristo a base do pé esquerdo é preenchido com cimento.



Figura 35 – Colagem e preenchimento com cimento na base (parte inferior) no São João Evangelista. A.P.



Figura 36 - Colagem e preenchimento com cimento na base (parte superior) no São João Evangelista. A.P.





Figura 37 - Colagem com cimento na Santíssima Trindade (pomba). A.P.

Apesar das esculturas policromadas apresentarem várias camadas sobrepostas, é impossível determinarmos quais as originais e quais os restauros. Dado que a camada mais próxima do suporte pétreo poderá já não ser a original.

### 5.1 SUPORTE

Todas as esculturas apresentavam-se com uma acentuada deposição de poeiras e nível do suporte encontravam-se com lacunas volumétricas, por todo o material, numas mais ostentadas que outras, possivelmente por mau manuseamento ou por negligência ou mesmo a falta de ações de conservação. As imagens da Virgem do Leite, da Nossa Senhora das Dores e do Arcanjo São Miguel são as que se apresentam mais mutiladas, sendo que todas se encontram acéfalas. No caso da Virgem do Leite a imagem já não apresenta mãos (Figura 38) e também quase toda a totalidade do corpo do menino, do qual apenas restam a mão direita e parte de uma perna (Figura 39). Além destas, ainda apresenta várias lacunas por todo o suporte (Figura 41). Esta também apresentava vários riscos sobre o suporte pétreo no tardo (Figura 40).



Figura 38 - Lacunas volumétricas na Virgem do Leite (mão direita). A.P.



Figura 39 – Lacunas volumétricas na Virgem do Leite (Menino). A.P.



Figura 40 - Riscos na superfície pétrea da Virgem do Leite (tardoz). A.P.



Figura 41 – Lacuna volumétrica na Virgem do Leite (manto). A.P.

A imagem da Virgem encontrava-se fraturada na zona do tronco (Figura 46) e apresentava pequenas lacunas volumétricas por todo o suporte (Figura 45), mais evidenciadas nos dedos da mão direita (Figura 43) e nas duas extremidades laterais da base (Figuras 42 e 44).



Figura 42 – Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores na base (esquerdo). A.P.



Figura 43 - Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores na mão direita. A.P.



Figura 44 - Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores na base (direito). A.P.



Figura 45 - - Lacuna volumétrica na Nossa Senhora das Dores. A.P.



Figura 46 – Nossa Senhora das Dores fraturada na zona da cintura. C.F. – Gonçalo Figueiredo



Na imagem do São Miguel as suas asas surgem mutiladas, apenas restando um pequeno vestígio no lado direito (Figura 48). Parte da balança desapareceu (Figura 49), bem como, parte da lança com que mata o dragão e da mão direita. Esta apresenta-se com duas manchas de óxidos na parte superior do tardo, que indicam que possivelmente esteve encostada a materiais ferrosos (Figura 47). As restantes imagens apresentavam apenas pequenas lacunas volumétricas.



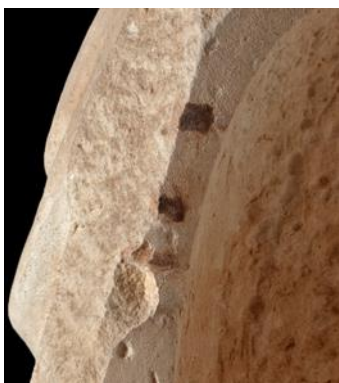


Figura 47 - Duas manchas de óxidos no tardo do Arcanjo São Miguel. A.P.



Figura 48 – O único vestígio das asas do Arcanjo São Miguel. A.P.



Figura 49 – Lacuna volumétrica no Arcanjo São Miguel (balança). A.P.

## 5.2 CAMADAS CROMÁTICAS

Os destacamentos da camada cromática eram mais proeminentes nas imagens da Santíssima Trindade, da Virgem do Leite e do São João Evangelista, com riscos de perda bastante acentuados (Figuras 50, 51 e 52). As camadas policromas da Virgem e do Cristo Crucificado apenas apresentava destacamentos pontuais.



Figura 50 – Destacamento da camada cromática na imagem da Santíssima Trindade. A.P.



Figura 51 - Destacamento da camada cromática na imagem da Virgem do Leite. A.P.



Figura 52 - Destacamento da camada cromática na São João Evangelista. A.P.

Todas as imagens possuíam lacunas da camada policroma, mais acentuadas na imagem da Virgem do Leite. No caso da imagem de São Miguel, esta continha somente alguns vestígios de policromia, localizados na parte inferior do prato esquerdo da balança e no dragão.

Uma alteração presente nalgumas zonas das obras é a existência de uma rede de estalados. Estes estalados revelam o envelhecimento dos materiais e da passagem do tempo na



---

superfície da obra. São essencialmente consequência de características intrínsecas aos materiais, como por exemplo a perda de elasticidade do aglutinante. No interior destas microfissuras existe o risco de acumulação de poeiras ou microrganismos, o que torna imprescindível a realização de um plano de preservação (Figuras 53 e 54).



Figura 53 – Estalados na imagem da Nossa Senhora das Dores (manto). A.P.



Figura 54 – Estalados na imagem do São João Evangelista (mão direita). A.P.

---

## **6 METODOLOGIA DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO**

Terminada a fase de estudo prévio à intervenção, avaliaram-se as soluções metodológicas possíveis, de acordo com a finalidade da mesma, sem descuidar os princípios que se relacionam com a ética e deontologia inerentes à atividade. Entendeu-se que seria mais apropriado assumir-se uma abordagem baseada fundamentalmente nos princípios da conservação, tomando como critério o contexto museológico em que as obras se inserem, em detrimento de uma abordagem que fosse, ao mesmo tempo, direcionada para a reconstituição material e/ou reintegração estética das imagens. Para esse entendimento contribuíram as correntes teóricas atualmente aceites, relacionadas com os princípios fundamentais para a conservação e restauro do património histórico-cultural.

Nessa medida, uma vez que as esculturas já não assumem qualquer carácter devocional (não se destinam ao culto), em que perante tal situação teria eventualmente que ser adotada uma abordagem distinta, essencialmente no que respeita à sua funcionalidade e integridade estéticas, o principal objetivo da intervenção foi eliminar, interromper ou minimizar as alterações/degradações detetadas, preservando as marcas da passagem do tempo, da sua historicidade, da sua autenticidade, em conformidade com princípio da intervenção mínima, preconizado por Camillo Boito (BOITO, 2003) e consignado nas Cartas de Veneza e de Cracóvia, documentos basilares para as principais normas internacionais sobre conservação e restauro atualmente em vigor. Contudo, ficou previsto proceder-se a restauros do suporte de algumas imagens, que poderemos considerar estruturais, ou seja, pretendem restituir à matéria pré-existente unidade e estabilidade físicas, relevantes para o contexto expositivo subsequente.

Por outro lado, antes de se submeter qualquer bem histórico-cultural a um evento expositivo, deslocando-o das particularidades ambientais a que tem estado sujeito e às quais já se adaptou do ponto de vista físico-químico, será primordial acautelar a sua estabilidade e integridade materiais, para que a sua manipulação, transporte e alterações do meio envolvente daí decorrentes não resultem em danos ou perdas.

---

Porém, essa circunstância não deixa de se enquadrar na metodologia definida. Excetuando as situações em que é necessário recuperar a leitura artística da obra, ou a sua “unidade potencial”, axioma de Cesare Brandi (BRANDI, 1963) excluindo obviamente desse processo práticas empíricas, será sobretudo necessário proceder-se a uma limpeza cuidadosa, a consolidações e/ou fixações e a tratamentos de proteção, utilizando materiais que assegurem a máxima reversibilidade e compatibilidade, preservando as adições e as marcas da passagem do tempo (desde que estas não venham a comprometer o seu estado de conservação e/ou leitura) enquanto testemunhos do percurso histórico da obra.

Perante a metodologia definida, relativamente à qual já se deu conta, julgou-se ser mais procedente elaborar uma proposta de intervenção de âmbito comum, relativa às cinco imagens, em virtude de as alterações/degradações detetadas no conjunto das obras serem tipologicamente semelhantes entre si. Para tal, pesou também o facto de se estar a preparar as obras para uma exposição, o que pressupõe alguma uniformidade relativamente aos critérios adotados para a intervenção.

As alterações/degradações que se revelaram mais problemáticas do ponto de vista da preservação das esculturas podem resumir-se a destacamentos da camada cromática e a colagens e preenchimentos com materiais inadequados, dos quais se destaca, pela sua natureza, a utilização de cimento *Portland*. Tendo isto em conta, será necessário efetuar uma pré-fixação dos destacamentos e bolsas existentes, de forma a tornar possível a restante intervenção sem a ocorrência de perdas parciais da camada cromática. O adesivo escolhido para esta ação deve ser compatível com os materiais que irá fixar e apresentar um bom poder de penetração e consolidação, sem criar um impermeável à superfície (CALVO, 1997).

A existência de colagens e preenchimentos com argamassa de cimento *Portland* obrigam a alguns procedimentos excecionais no que respeita ao carácter da intervenção no conjunto das obras. Efetivamente, a presença dessas argamassas pode resultar em danos irreparáveis. Para além de um acabamento muito distinto relativamente ao dos materiais pré-existentes, constituem mais um fator de degradação, uma vez que são incompatíveis do ponto de vista mecânico (transmite tensões elevadas sobre o suporte) e dificultam as trocas gasosas com o meio (VEIGA, 2003). Perante estas constatações será necessário remover estas argamassas das imagens do Cristo Crucificado (preenchimento na base do pé esquerdo), do São João Evangelista (colagem na base) e da Santíssima Trindade (a) (colagem da representação do

---

Espírito Santo). No caso das imagens do São João Evangelista e da Santíssima Trindade será necessário proceder-se à descolagem dos fragmentos para uma total remoção da argamassa de cimento e a uma posterior colagem com materiais compatíveis.

Para além das colagens mencionadas anteriormente, será necessário proceder-se a uma colagem, na imagem da Nossa Senhora das Dores visto que esta se encontra fraturada de forma transversal ao nível do tronco, não existindo marcas de colagem nem de espigões. Deste modo, será necessário, a escolha de um adesivo compatível com o suporte. Este deve ser reversível e possuir certas propriedades, as quais, boa resistência, viscosidade, durabilidade e adaptação às condições ambientais.

A remoção do cimento e a realização das colagens irá inevitavelmente resultar em fendas e lacunas que terão necessariamente de ser preenchidas, por motivos estéticos e funcionais. Os preenchimentos, quando bem executados, competem para a salvaguarda das imagens, na medida em que diminuem os fatores de risco associados à degradação física e química, deste modo impedem a entrada de poeiras no seu interior, o que resultaria numa maior deterioração do material do suporte e garantem uma melhor estabilidade física das peças.

O material escolhido, para a realização dos preenchimentos deverá respeitar os princípios de compatibilidade e reversibilidade, esta deve integrar-se nas imagens quer em termos estéticos quer funcionais (CÓIAS, 2007) e não deve, de qualquer forma, contribuir para a degradação e descaracterização das mesmas. Deste modo, a pasta deve apresentar certos parâmetros, de entre os quais se salientam: a) aparência visual semelhante (cor, textura e acabamento superficial); b) alguma resistência mecânica, mas inferior à do material do suporte para não transmitir tensões elevadas sobre o mesmo; c) módulo de elasticidade pouco elevado mas não excessivamente baixo, para não produzir fissuras; d) absorção de água moderada, alguma resistência à penetração da água, facilidade de secagem; e) aderência ao suporte suficiente para garantir a sua durabilidade, mas não tão grande que a sua extração possa afetar o suporte.

Finalizando os tratamentos das camadas pictóricas e dos suportes, começar-se-á pela sua limpeza. Seguindo o princípio da intervenção mínima apenas serão removidos os depósitos de sujidades sobre as superfícies cromáticas, conservando todos os repintes, enquadrando-

---

se na metodologia anteriormente definida, preservando assim as marcas da passagem do tempo.

No final da intervenção aplicar-se-á uma camada de proteção sobre a superfície cromática das imagens, com intuito de as proteger dos diversos agentes de degradação, para que seja menor o risco de destacamento, tendo em consideração que será difícil mantê-las num ambiente estável.

No caso da imagem do Arcanjo São Miguel, visto que se distinguia do resto do grupo escultórico em termos de alterações/degradações, e era a única que continha apenas pequenos vestígios de policromia, portanto receberá um tratamento distinto do resto. Esta apresentava-se com duas manchas de óxidos, como já explicado anteriormente, e numerosas microfissuras. Para tal o tratamento efetuado sobre a imagem começará pela sua limpeza, de seguida proceder-se-á à remoção das manchas de óxidos e serão preenchidas as microfissuras com uma argamassa adequada.

---

## 7 INTERVENÇÃO

A principal essência da intervenção realizada foi a estabilização e a salvaguarda material das imagens. Esta foi iniciada com o objetivo de proteger a superfície pictórica de eventuais agressões para que então se possa proceder aos tratamentos do suporte pétreo. Como já referido no capítulo anterior, a intervenção foi de âmbito comum para todas as imagens com exceção da imagem do Arcanjo São Miguel, devido ao facto, de esta, ser a única que apresentava danos completamente diferentes das restantes imagens.

Todavia, algumas imagens foram sujeitas a alguns tratamentos diferenciados, por força do seu estado de conservação ou da existência de adições potencialmente nocivas, os quais serão devidamente aludidos adiante.

### 7.1 PRÉ-FIXAÇÃO DA CAMADA CROMÁTICA

Antes de iniciar o tratamento das imagens foi necessário efetuar uma pré-fixação dos destacamentos e bolsas existentes na camada cromática, de forma a tornar possível a intervenção sem a ocorrência de perdas parciais da mesma, foi então necessário selecionar um adesivo. Realizou-se um teste de resistência dos pigmentos com água desionizada e *white spirit*<sup>4</sup> para se perceber que tipo de adesivo e solventes poderiam ser aplicados (anexo III).

Os resultados obtidos mostraram uma melhor resistência dos pigmentos ao *white spirit*, deste modo, optou-se por fazer-se uma pré-fixação com um adesivo não aquoso e que tivesse boa capacidade de penetração não formando um filme à superfície. Antes da aplicação do adesivo a sujidade superficial foi removida com um pincel de pelo suave para evitar que as



Figura 55 – Pré-Fixação com BEVA Gel. AP.

poeiras e sujidades penetrassem nas camadas juntamente com o adesivo e de maneira a não

---

<sup>4</sup> Também designado de éter de petróleo resulta da destilação do petróleo. É um hidrocarbonato saturado, de fraca penetração e muito pouco volátil (CALVO, 1997)

criarem uma barreira à sua aplicação. Com efeito o adesivo escolhido foi o *BEVA Gel*®<sup>5</sup> (a 15% em *white spirit*) que demonstrou bons resultados a devolver coesão às várias camadas. Apesar da sua aplicação se demonstrar morosa, sendo necessário repetir o processo duas vezes, é compensada pelo facto de esta não formar um filme sobre as camadas policromas.

## 7.2 REMOÇÃO DE MATÉRIAS INCOMPATÍVEIS

Estabilizadas as camadas cromáticas pôde iniciar-se o tratamento do suporte. Como já explicado no capítulo anterior, as argamassas de cimento *Portland* presentes nas imagens de S. João Evangelista, do Cristo Crucificado e da Santíssima Trindade (a), para além de apresentarem uma forte interferência estética no plano artístico, constituem um fator de degradação. Assim sendo, foi necessário proceder-se à sua remoção.

No caso da imagem do Cristo Crucificado existia um preenchimento com cimento, localizado na base do pé esquerdo, o qual foi removido cuidadosamente com a ajuda de um escopro e de uma maceta sem apresentar grande resistência.

Nas imagens de São João Evangelista e da Santíssima Trindade as argamassas de cimento foram removidas com a ajuda de um escopro e de uma maceta. No caso da primeira imagem foi também utilizado um equipamento mecânico pneumático, um micro-cinzel, bastante útil na remoção de uma fina placa cimentícia coesa ao substrato pétreo, que preenchia a parte inferior e uma porção da parte superior da base, pois devido à capacidade de precisão não inferia danos ao calcário, ainda que pontualmente fosse inevitável o contacto físico com o mesmo,

resultando em pequenas incisões. Neste caso não foi possível a total remoção da argamassa, e consequentemente a descolagem, como previsto na proposta, isto porque, poderia resultar em danos maiores, como perda de material, devido ao facto, da argamassa se encontrar bastante coesa e de difícil remoção, e, também, pela zona de fratura



Figura 56 – Remoção com equipamento mecânico pneumático

<sup>5</sup> Adesivo termoplástico desenvolvido por Gustav Berger. Utilizado para fixação de camadas policromas tem boa capacidade de adesão, é reversível e mantém as suas características ópticas ao longo do tempo. (CALVO, 1997)



se encontrar sobre o pé esquerdo. Assim sendo, decidiu-se deixar uma fina camada de cimento na zona de colagem da fratura, que posteriormente seria preenchida.



Figura 57 – Fratura da imagem do São João Evangelista antes da remoção do cimento. A.P.



Figura 58 – Fratura da imagem do São João Evangelista antes da remoção do cimento. A.P.

Na imagem da Santíssima Trindade depois da remoção de cimento (Figura 59) da colagem da pomba foi possível observar-se que esta se encontrava reforçada por meio de um espigão metálico, o que implicou a sua descolagem de forma a permitir a continuação do tratamento (Figura 60) – substituição do espigão por um compatível e posterior colagem. O espigão metálico foi de difícil remoção, apresentando grande resistência.



Figura 59 – Santíssima Trindade depois da remoção do cimento (pomba). A.P.



Figura 60 – Pomba da imagem da Santíssima Trindade depois de removida. A.P.



---

### 7.3 COLAGENS

Para além de ter sido necessário voltar a colar, de forma reversível, a representação do Espírito Santo, foi também necessário realizar uma colagem na imagem da Nossa Senhora das Dores.

No caso da Santíssima Trindade, substituiu-se o espigão metálico existente, o qual realizava a união entre a representação de Espírito Santo (pomba) e a restante imagem, por um em fibra de vidro<sup>6</sup> com dimensões de 4,5 cm de comprimento e 3 mm de espessura. Visto que a zona de colagem era de pequenas dimensões e não representava qualquer função estrutural, o adesivo escolhido para realizar deste tratamento foi o *Paraloid B72* (1/2 em acetona). Este apresenta um bom poder adesivo, grande estabilidade e boa reversibilidade (CALVO, 1997) e também uma grande resistência à bio deterioração (LI, 2012). A este, foi acrescentado uma carga de pó de pedra, permitindo espessar a resina e consequentemente diminuir a adesividade da mesma tornando-a ainda mais reversível.



Figura 61 – Processo de colagem da pomba da Santíssima Trindade. A.P.

Previamente à aplicação do adesivo foi estudado o melhor método para que o fragmento fosse mantido na posição correta enquanto o adesivo reage. As zonas de fratura foram devidamente limpas com recurso a um pincel de cerdas macias e com um cotonete embebido em acetona removendo todos os depósitos superficiais. A mistura do *Paraloid B72* com o pó de pedra foi aplicada sobre a fratura e no espaço livre na zona do espigão. Durante o processo de cura do adesivo, o fragmento foi mantido na posição desejada com auxílio de

---

<sup>6</sup> Este material não oxida e apresenta uma excelente resistência à tração e também à flexão.

---

sacos de areia e cunhas de madeira, e pressionada contra a imagem por um grampo, protegendo a zona de contacto com cartões ou espuma de polietileno. Desta forma garantiu-se uma correta e eficaz união (Figura 61).



Figura 62 – Execução do orifício para a aplicação do espigão na imagem da Nossa Senhora das Dores. A.P.

Relativamente à fratura na imagem da Virgem, esta de amplas dimensões, e apresentar-se numa zona estrutural, a utilização de um espigão e de um adesivo que apresente uma grande resistência mecânica é imprescindível. O espigão escolhido foi em aço inoxidável, com dimensões de 9 cm de comprimento e 8 mm de diâmetro. Seguidamente foi necessário a realização do orifício executado com a ajuda de um berbequim com broca HSS de 9mmØ. A colagem foi realizada com uma mistura resina epóxida de ação rápida EPO 121 CTS ©<sup>7</sup>, permitindo uma ligação entre as partes com grande resistência mecânica. Depois da superfície limpa, na zona da fratura, foi aplicada sobre os principais pontos de contacto entre os dois blocos, uma vez que a resina confere uma elevada adesão entre as superfícies, não sendo necessário cobrir toda a fratura evitando a formação de pontos de tensão (Figura 63). Como no caso anterior, esta também foi aplicada no orifício onde se encontra o espigão, para uma maior estabilidade dos mesmos (Figura 64). Estando os fragmentos unidos foram aplicadas cintas de aperto para manter a ligação na posição desejada até que a cura do adesivo estivesse concluída.

---

<sup>7</sup> A resina EPO 121 CTS é fornecida com uma apresentação dupla, composta pela resina EPO121 e o catalisador K122 a 20 %.



Figura 63 – Aplicação da resina epóxida na zona de fratura da imagem da Nossa Senhora das Dores, nos pontos principais de contacto dos dois blocos. A.P.



Figura 64 – Aplicação da resina epóxida no orifício onde se encontrará o espigão. A.P.

A escolha de resinas epóxicas para a realização de colagens, apesar de comum, é sempre muito controversa devido à sua reduzida reversibilidade. No entanto, sendo uma colagem num ponto importante de suporte estrutural, sujeita a solicitações de carga significativas, de várias ordens e naturezas, especialmente em situações que requeiram o manuseamento e transporte da obra, a sua utilização é justificada. Este tipo de resina apresenta uma ótima resistência química e térmica, após a cura apresentam boas propriedades mecânicas e de adesão ao substrato pétreo (AIRES-BARROS, 2001), além de apresentarem uma baixa taxa de concentração durante a cura (MATTEINI & MOLES, 1999)(HORIE, 1987).



Figura 65 – Utilização de cintas de aperto para manter a ligação dos dois blocos da Nossa Senhora das Dores na posição desejada.

## 7.4 PREENCHIMENTOS DE LACUNAS E FISSURAS

Os preenchimentos foram realizados nas imagens do Cristo Crucificado, do São João Evangelista, da Santíssima Trindade e da Nossa Senhora das Dores em resultado da remoção de cimento e da matéria afeta às colagens, explicadas nos dois pontos anteriores.

O material escolhido para este procedimento foi uma argamassa de cal constituída por cal-aérea, pó de pedra e farinha de sílica (1-1-1). A escolha de uma argamassa à base de cal aérea

recaiu por esta cumprir todos os requisitos mencionados no capítulo, esta mantém as características do suporte pétreo, não alterando o seu comportamento (BAPTISTA, VEIGA, & BRITO, 2006). Considerando que o tipo de agregado e a granulometria influenciam na cor, textura, resistência e porosidade da massa, foi escolhido o pó de pedra e a farinha de sílica pela sua compatibilidade com o material do suporte, e por ser um agregado mais fino que após ganhar presa apresenta uma textura semelhante à do suporte.

Antes da aplicação da argamassa, a zona de preenchimento foi limpa de quaisquer detritos e humedecida (Figura 66), sem saturar o material, permitindo que a superfície que fica em contacto com a argamassa se apresente uniformemente humedecida. Ao ser aplicada foi pressionada contra o suporte, com o auxílio de uma espátula, o que ajudou na eliminação de qualquer retração ou fissuração (Figuras 67, 68 e 69).



Figura 66 – Zona de preenchimento humedecida (Nossa Senhora das Dores). A.P.



Figura 67 – Preenchimento da zona de fratura com a argamassa de cal (Nossa Senhora das Dores). A.P.



Figura 68 – Alisamento do preenchimento (Nossa Senhora das Dores). A.P.



Figura 69 – Preenchimento da zona de fratura (São João Evangelista). A.P.

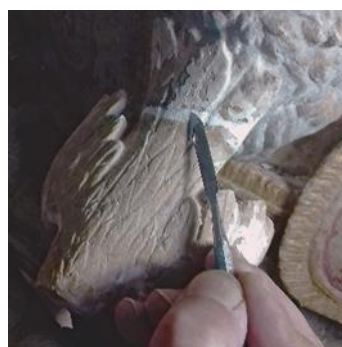


Figura 70 – Preenchimento da zona de fratura (Santíssima Trindade). A.P.



---

## 7.5 LIMPEZA QUÍMICA

Depois do tratamento do suporte prosseguiu-se com a limpeza da superfície das camadas policromas, recorrendo ao uso de misturas de solventes. Realizaram-se testes de solventes para se encontrar aquele que melhor se adequava a cada caso, escolhendo o que mais sujidade removesse sem danificar a camada policroma. Em alguns casos, especialmente nos



vermelhos, apresentavam grande sensibilidade a esta ação, o que implicou um maior cuidado, tentando não limpar sobre a mesma área demasiadas vezes sem o solvente evaporar, visto que, ao amolecer as camadas policromas estas se danificam facilmente com a fricção do cotonete. Os solventes utilizados foram o *White Spirit*, solução de *White Spirit* e *Teepol*®<sup>8</sup> e acetona, álcool e água (3'As). O suporte das imagens foi igualmente limpo com uma solução de água desionizada e *Teepol*®.



Figura 71 – Diferença da limpeza química na camada cromática (mão São João Evangelista). A.P.



Figura 72 – Diferença da limpeza química no suporte pétreo (tardoz Nossa Senhora das Dores). A.P.

---

<sup>8</sup> O *Teepol* é um detergente neuro.

---

## 7.6 REINTEGRAÇÃO DOS PREENCHIMENTOS

Depois de realizados os preenchimentos foi necessário reintegrá-los, devido à grande diferença cromática entre estes e a superfície pétrea, aproximando ao tom original do material calcário, mas sempre distinguível do mesmo. Para o efeito, foram utilizados pigmentos naturais suspensos em água de cal.



Figura 73 – Reintegração do preenchimento (Cristo Crucificado). A.P.

## 7.7 APLICAÇÃO DA CAMADA DE PROTEÇÃO

No final desta intervenção aplicou-se uma camada de proteção sobre a superfície cromática das imagens. Empregou-se uma cera microcristalina<sup>9</sup> dissolvida em *white spirit*, esta preparação foi executada derretendo a cera em banho-maria e depois foi acrescentado o solvente. Por fim esta foi aplicada com o auxílio de um pincel e homogeneizada com a passagem de um pano sobre toda a superfície

A escolha da cera microcristalina como camada de proteção recaiu sobre o facto de este material apresentar características bastantes reversíveis, uma vez que a sua composição deriva de longas cadeias de hidrocarbonetos (MATTEINI & MOLES, 1999)(HORIE, 1987), e também por apresentarem um papel impermeabilizante (AIRES-BARROS, 2001).

---

<sup>9</sup> Mistura de hidrocarbonetos saturados de cadeias longas derivadas do petróleo, obtidas por um processo de refinação intenso ((MATTEINI, 1999 p.177)

---

## 7.8 ARCANJO SÃO MIGUEL

A imagem do Arcanjo São Miguel recebeu um tratamento diferenciado do resto do conjunto, deste modo, achou-se pertinente explicá-lo num ponto distinto.

A intervenção começou pela limpeza de poeiras com o auxílio de trinchas e foi notório que os vestígios de policromia se encontravam em risco de destacamento. Foi então procedido a uma pré-fixação, como já explicado no ponto 7.1.

As duas manchas de óxidos foram removidas numa solução de Ditionito de sódio a 3,5% preparado numa pasta de craboximentilcelulose, aplicada sobre as manchas. O uso de uma solução de Ditionito recaiu sobre estudos que demonstram a sua eficácia na remoção de manchas de óxidos da superfície calcária (BAPTISTA et al., 2006), sendo dos que menos interferem com a sua constituição. Ainda assim, podem provocar danos, mesmo que pouco significativos (SPILE, SUZUKI, BENDIX, & SIMONSEN, 2016).

---

## 8 PRESERVAÇÃO DO CONJUNTO

Perante a Lei-Quadro dos Museus Portugueses nº47/2004 de 19 de agosto (artigo 28º) e o Código Deontológico para Museus (redigido pelo ICOM), os bens incorporados nos museus devem obedecer a normas e procedimentos de conservação preventiva, que terão de estar integradas num plano, o que nem sempre acontece.

Após o tratamento das esculturas, estas irão integrar-se numa exposição, e no final voltarão para a sala de reserva do Claustro de Santa Barbara. Como já explicado anteriormente, no ponto 4.7, esta não apresenta as melhores condições para conservar as esculturas e também o resto do espólio aí presente. O objetivo deste capítulo não é a elaboração de um plano de conservação preventiva, mas sim, a apresentação de alguns cuidados a ter no espaço museológico onde as esculturas se encontram (tanto em reserva, como em exposição) e ainda no transporte das peças.

No que diz respeito ao espaço de reserva, onde estas esculturas deverão encontrar-se a maior parte do tempo, necessita de uma reestruturação, visto que, esta expõe peças de variados materiais sem qualquer tipo de organização. Recomenda-se que as esculturas sejam devidamente inventariadas, e que o documento seja atualizado sempre que se verificar necessário (SOUSA, 2007). Estas devem ser colocadas numa área específica e reservada a materiais pétreos. Durante a sua permanência nas reservas, estas devem ser monitorizadas regularmente, para que sejam averiguados com antecipação efeitos de possíveis agentes de degradação. Quanto ao controlo de humidade relativa e de temperatura, será difícil estabelecer valores ideais, mas será necessário que os parâmetros se mantenham constantes. Deste modo será essencial que o espaço seja munido de aparelhos de monitorização, para que sejam detetadas flutuações nos valores que possam danificar as esculturas (SOUSA, 2007). Propõe-se também o bloqueamento total da luz na reserva, uma vez que, pelas janelas, ainda existem pontos onde esta entra, sendo que a sua incidência nas peças pode ser prejudicial a longo prazo.

Em relação ao seu transporte, devem ser tomados cuidados relativamente ao seu acondicionamento, ou seja, este deve ser feito em caixas com as dimensões específicas de cada peça, constituída de materiais neutros e que não interajam quimicamente com o material das esculturas. Cada uma deve ter espuma de polietileno, de forma a envolver as peças totalmente para que, em caso de trepidações, estas não apresentem folgas entre a espuma e



---

as esculturas. Zonas mais frágeis como os braços, cabeças e outros elementos que possam partir com mais facilidade, devem ser alvo de especial atenção (SOUSA, 2007).

Quando as esculturas estiverem em exposição, estas deverão estar em estruturas que suportem o seu peso e que sejam estáveis. Deverão ter elementos que estabeleçam uma distância de segurança entre as esculturas e os visitantes, sem interromper a leitura visual da peça, como meio de evitar o contacto físico. A própria sala de exposição deverá simular as condições a que a peça está sujeita nas reservas (para que não existiam oscilações), uma vez que a diferença de condições ambientais pode despoletar a degradação das peças. O espaço de exposição também deve ser equipado de aparelhos de controlo ambiental, para que sejam detetadas mudanças com rapidez. Em caso de empréstimo a outras entidades, a peça deverá ter um documento onde são expostas as suas condições de saída da reserva (SOUSA, 2007).

O investimento num Plano de Conservação Preventiva acaba por dar lucros a médio e a longo prazo, uma vez que as peças necessitarão de menos intervenções de cariz conservativo e restauro, uma vez que as causas para a sua degradação serão minimizadas ou eliminadas. Todas as ações realizadas sobre as peças devem ser levadas a cabo por pessoal especializado (SOUSA, 2007).

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findo o estágio e a elaboração deste relatório podemos tecer algumas considerações sobre o conjunto de esculturas tratado, o seu valor e consequentes contributos para a sua salvaguarda.

Desde o início deste trabalho que se sentiu uma extrema dificuldade no estudo deste conjunto, devido à escassa informação. Isto teve um impacto direto no estudo da historicidade das esculturas, não contribuindo, na maior parte, para a determinação da sua proveniência ou datação plausível, sendo apenas concebido um intervalo de tempo. Quanto à autoria, foi realizada uma possível atribuição da escultura do Arcanjo São Miguel ao Mestre João Afonso, por análise comparativa com outras esculturas do mesmo mestre e com a mesma iconografia.

Este relatório prova a necessidade de estudos mais aprofundados no campo da escultura nacional entre os séculos XV e XVI, quer a nível histórico, quer da forma e dos materiais e técnicas aplicadas.

Percebe-se a importância que a União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo, teve a partir de 1918, em que dá início à importante missão da recolha de património móvel, com vista à sua preservação e valorização, através da constituição de um Museu no local da sua sede, o Convento de Cristo. Esta executou fichas de inventário das peças aí depositadas, que longe dos critérios de rigor hoje patentes e apresentando grandes lacunas, ajudaram no reconhecimento das proveniências de algumas esculturas.

Julgamos que a intervenção realizada corresponde ao trabalho executado, na medida em que o critério de intervenção mínima, preconizado inicialmente, se vê respeitado, tendo presente o carácter expositivo e museológico no qual se enquadram as imagens tratadas.

Foram recolhidas num total de 49 amostras (policromia e material pétreo), com objetivo de se efetuar o seu estudo técnico e material, analisadas pelo Laboratório Hércules. No entanto devido ao grande número de amostras não foi possível a apresentação de resultados a tempo deste relatório. Considerando que o tratamento proposto foi conservativo, em que as análises irão trazer respostas a nível histórico, não elaboração da intervenção.

Termina-se assim o relatório com a convicção de que todo o estágio foi positivo na aplicação de competências adquiridas e na aquisição de novas, na procura da solução de problemas e

---

na aplicação das demais decisões, recorrendo-se sempre à interdisciplinaridade e à discussão dos mais variados tópicos com profissionais das diversas áreas e da conservação.

No âmbito do estudo e intervenção deste conjunto escultórico foi apresentando um artigo no catálogo da exposição “No rasto da Devoção. Escultura em pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV – XVI.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRES-BARROS, L. (2001). *As rochas dos monumentos portugueses: tipologias e patologias*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- ALMEIDA, C. A. F. de, & BARROCA, M. J. (2002). *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Ed. Presença.
- ANTUNES, J. (2018). O século XV - oficinas e poder nos circuitos da imagem. In *No rasto da devoção - Escultura em pedra no convento de cristo séculos XIV-XVI* (pp. 69–84). Iprimatur.
- AZEVEDO, C. A. M. de. (2018). Santíssima Trindade. In *No rasto da devoção - Escultura em pedra no convento de cristo séculos XIV-XVI* (pp. 129–132). Iprimatur.
- BAPTISTA, M. G. L., VEIGA, M. D. R., & BRITO, J. de. (2006). Algumas Vantagens do Uso da Cal em Pasta em Revestimentos. In *2º Encontro Nacional sobre Patologia e Reabilitação de Edifícios*. Porto.
- BARBOSA, Á. (2009). Habitar o Património: o caso do Convento de Cristo. *Máthesis*, 18, 177–193.
- BOITO, C. (2003). *Os restauradores*. Ateliê Editorial.
- BRANDI, C. (1963). *Teoria del Restauro*. Einaudi.
- CALVO, A. (1997). *Conservación y restuaración – materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CÓIAS, V. (2007). Refechamento das juntas - Uma operação essencial à boa manutenção das alvenarias não rebocadas. *Pedra&Cal*, 35, 8–13.
- CRAVEIRO, M. de L. (2018a). A protecção patrimonial no Convento de Cristo. In *No rasto da devoção - Escultura em pedra no convento de cristo séculos XIV-XVI* (pp. 19–27). Iprimatur.
- CRAVEIRO, M. de L. (2018b). O século XVI - humanismo, descoberta e espiritualidade. In *No rasto da devoção - Escultura em pedra no convento de cristo séculos XIV-XVI*. Iprimatur.
- CUSTÓDIO, J. (2010). “Renascença” artística e práticas de conservação e restauro arquitetónico em Portugal durante a I República. *Património da Nação*. Lisboa: Caleidoscópio.
- DIAS, P. (1993). *Os portais manuelinos do Mostério dos Jerónimos*. Coimbra: FLUC.
- DIAS, P. (2003). *A Escultura de Coimbra. Do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: CMC.
- GANDRA, M. J. (2000). *Império do Espírito Santo na região de Tomar e dos Templários*.

---

Lisboa: Estar.

- GONÇALVES, C. A. (2018). A virgem do Leite. In *No rasto da devoção - Escultura em pedra no convento de cristo séculos XIV-XVI* (pp. 120–124). Iprimatur.
- HORIE, C. . (1987). *Materials for Conservation: Organic consolidants, adhesives and coatings*. London: Butterworths & Co.
- LI, C. (2012). Biodeterioration of Acrylic Polymers Paraloid B-72 and B-44: Report on Field Trials. *Kaman-Kalehöyük*, 283–289.
- MATTEINI, M., & MOLES, A. (1999). *La chimicanel restauro : I material dell'arte arte pittorica*. Firenze: Nardini Editore.
- MELO, J. R. (2018). Calvário. In *No rasto da devoção - Escultura em pedra no convento de cristo séculos XIV-XVI* (pp. 125–128). Iprimatur.
- PEREIRA, P. (2011). *Arte Portuguesa - História Essencial*. Círculo de Leitores.
- PINHO, E. G., & FREITAS, I. da C. (2000). *Normas de Inventário - Normas Gerais (2º)*. instituto Português de Museus.
- RÉAU, L. (1996). *Iconografia del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- SANTOS, R. dos. (1948). *A Escultura em Portugal, vol. 1*. Lisboa.
- SEQUEIRA, G. (1949). *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Santarem (III)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- SERRÃO, V. (2001). *História de Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo (1500 - 1620)*. Lisboa: Editorial Presença.
- SOUSA, C. B. (2007). *Temas de museologia, Plano de conservação preventiva, bases orientadoras, normas e procedimentos*. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- SPILE, S., SUZUKI, T., BENDIX, J., & SIMONSEN, K. P. (2016). Effective cleaning of rust stained marble. *Herit. Sci.*, 4(1), 12.
- TAVARES, J. C. (2000). *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo. (1936). *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo. Vol.I*. Lisboa: U.A.M.O.C.
- União dos Amigos e Monumentos da Ordem de Cristo. (1958). *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo. Vol III*. Lisboa: U.A.M.O.C.
- VEIGA, M. R. (2003). Argamassas para revestimento de paredes de edifícios antigos: Características e campo de aplicação de algumas formulações correntes. Lisboa: LNEC.

## ANEXO I – NO RASTO DA DEVOÇÃO. ESCULTURA EM PEDRA NO CONVENTO DE CRISTO. SÉCULOS XIV-XVI

A exposição “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI” é fruto da parceria estabelecida entre o Convento de Cristo – Direção Geral do Património Cultural (CC-DGPC) e o Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra (CEAACP-UC). Ainda contou com o Instituto Politécnico de Tomar (IPT), o Laboratório Hércules da Universidade de Coimbra (LH-EU) e o Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (SNBCI). A comissão científica ficou a cargo de Maria Lurdes Craveiro, Carla Alexandra Gonçalves e Joana Antunes.

Além do acervo do Convento de Cristo, foram apresentadas peças do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), Museu Municipal Santos Rocha da Figueira da Foz (MMSR), Museu de Aveiro/Santa Joana (MA/SJ), Museu Diocesano de Santarém (MDS), Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (MCCB) e das igrejas paroquiais de Carregueiros e Pedreira do Concelho de Tomar.

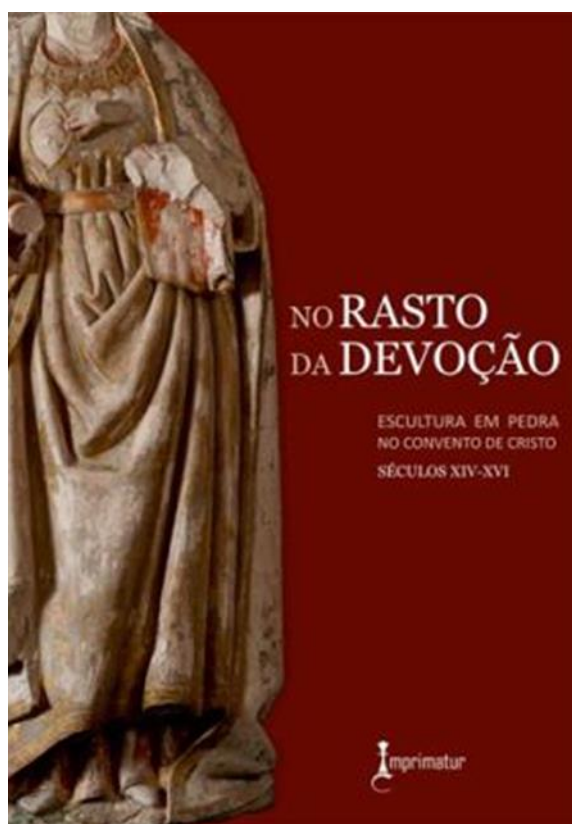


Figura 75 - Capa do catálogo da exposição “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI”.

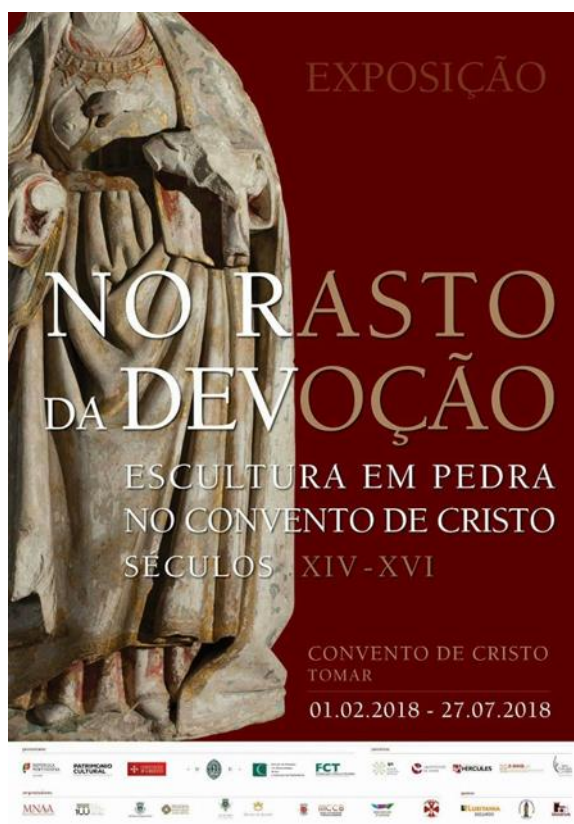


Figura 75 - Poster da “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo. Séculos XIV-XVI”.

---

## ANEXOS II – ANTES E APÓS A INTERVENÇÃO



Figura 76 – Frente da escultura da Virgem do Leite, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



Figura 77 – Verso da escultura da Virgem do Leite, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo





Figura 79 - Frente da escultura da Nossa Senhora das Dores, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



Figura 78 - Verso da escultura da Nossa Senhora das Dores, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo





Figura 81 – Frente da escultura do São João Evangelista, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



Figura 80 - Verso da escultura do São João Evangelista, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo

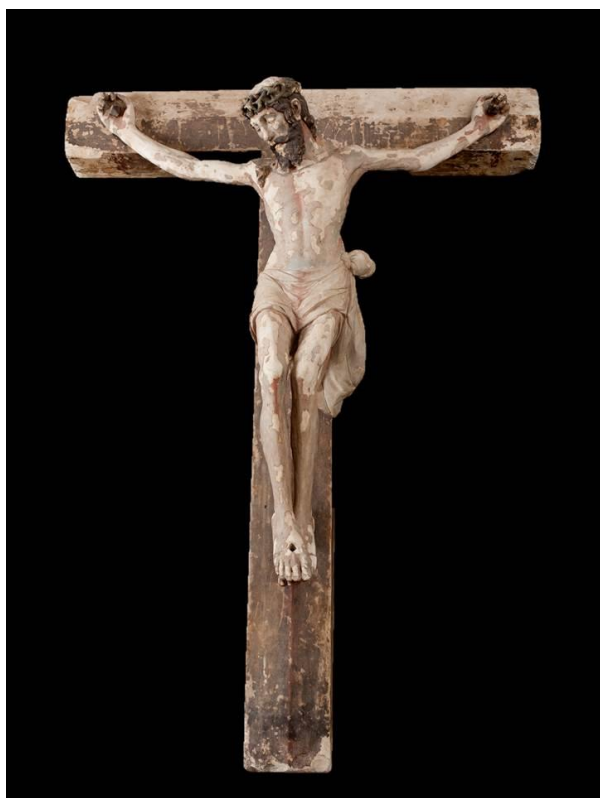


Figura 83 - Frente da escultura do Cristo Crucificado, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



Figura 82 - Frente da escultura da Santíssima Trindade, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



Figura 85 - Verso da escultura da Santíssima Trindade, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



Figura 84 - Frente da escultura do Arcanjo São Miguel, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo



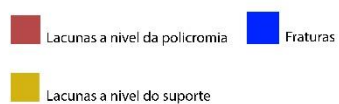
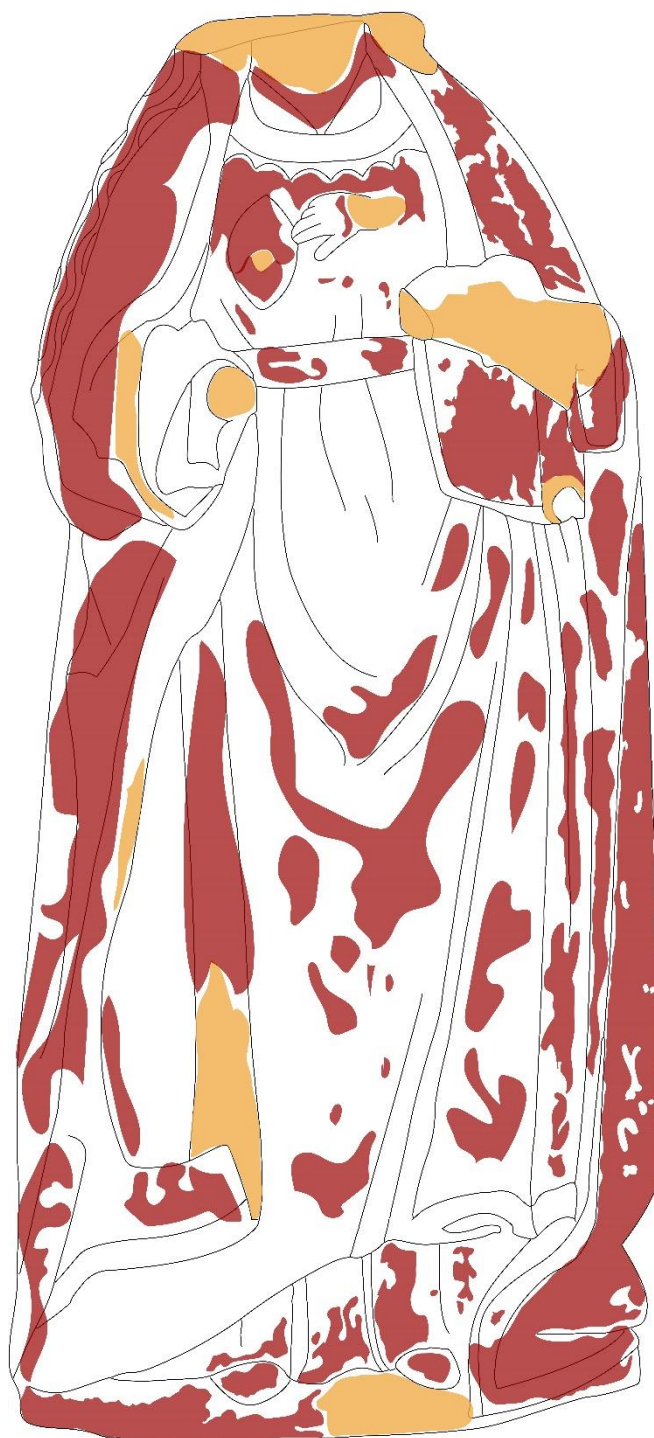


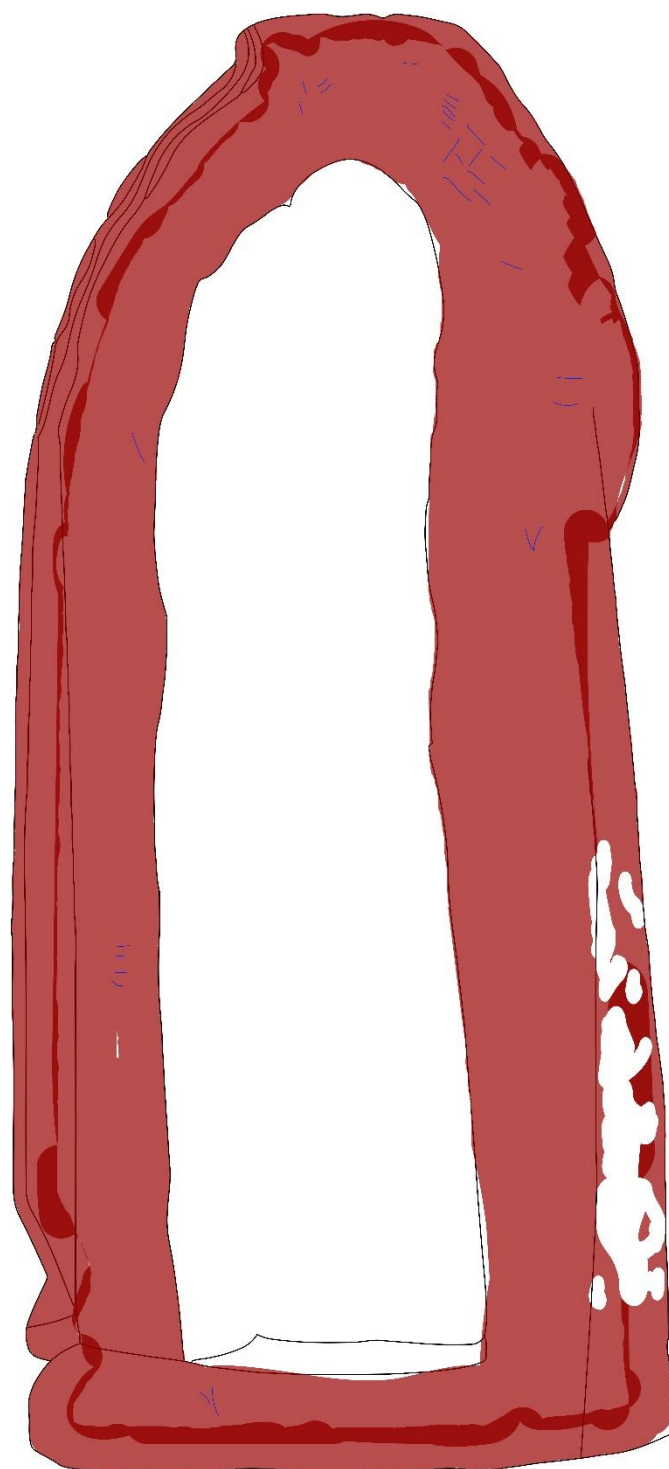
Figura 86 - Verso da escultura do Arcanjo São Miguel, antes e após a intervenção. C. F. Gonçalo Figueiredo


---

## ANEXO III – MAPEAMENTOS

Virgem Do Leite





 Lacuna a nível da policro-

 Risco




---

## Nossa Senhora das Dores



- Lacunas a nível da policromia
- Fraturas
- Lacunas a nível do suporte



-  Lacunas a nível da policromia
-  Fraturas
-  Lacunas a nível do suporte

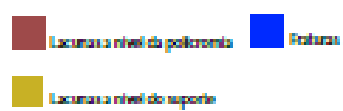


---

## São João Evangelista

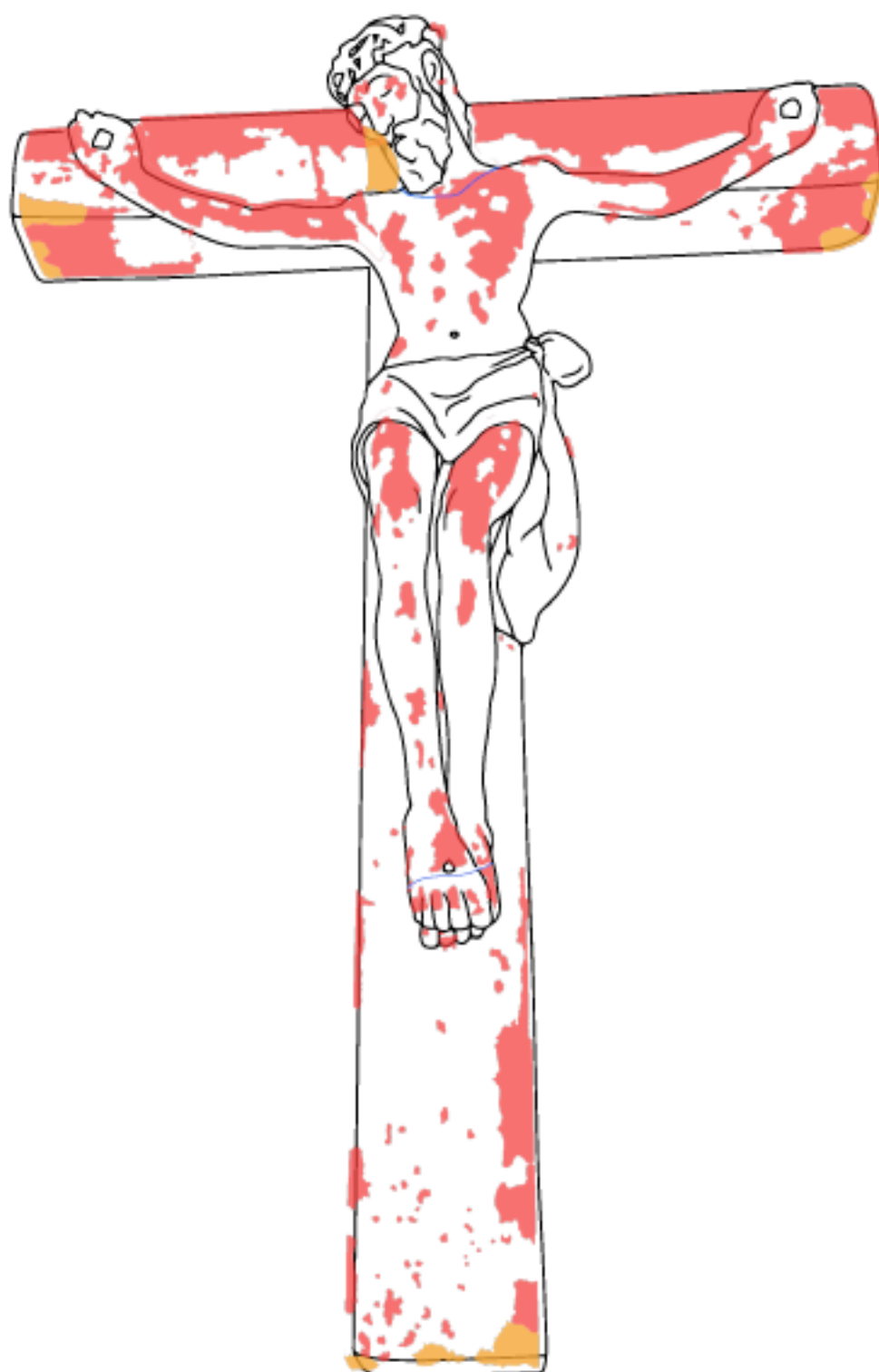


■ Lacunas a nível da policromia   ■ Fraturas  
■ Lacunas a nível do suporte



---

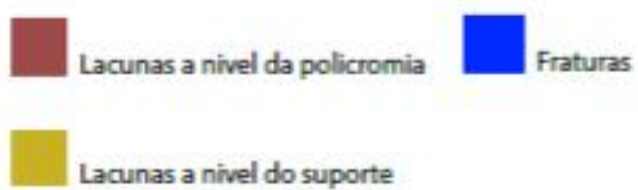
## CRISTO CRUCIFICADO



■ Lacunas a nível da policromia   ■ Resturas  
■ Lacunas a nível do suporte

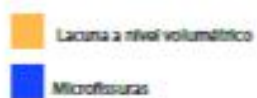
---

## SSANTÍSSIMA TRINDADE



---

## ARCANJO SÃO MIGUEL



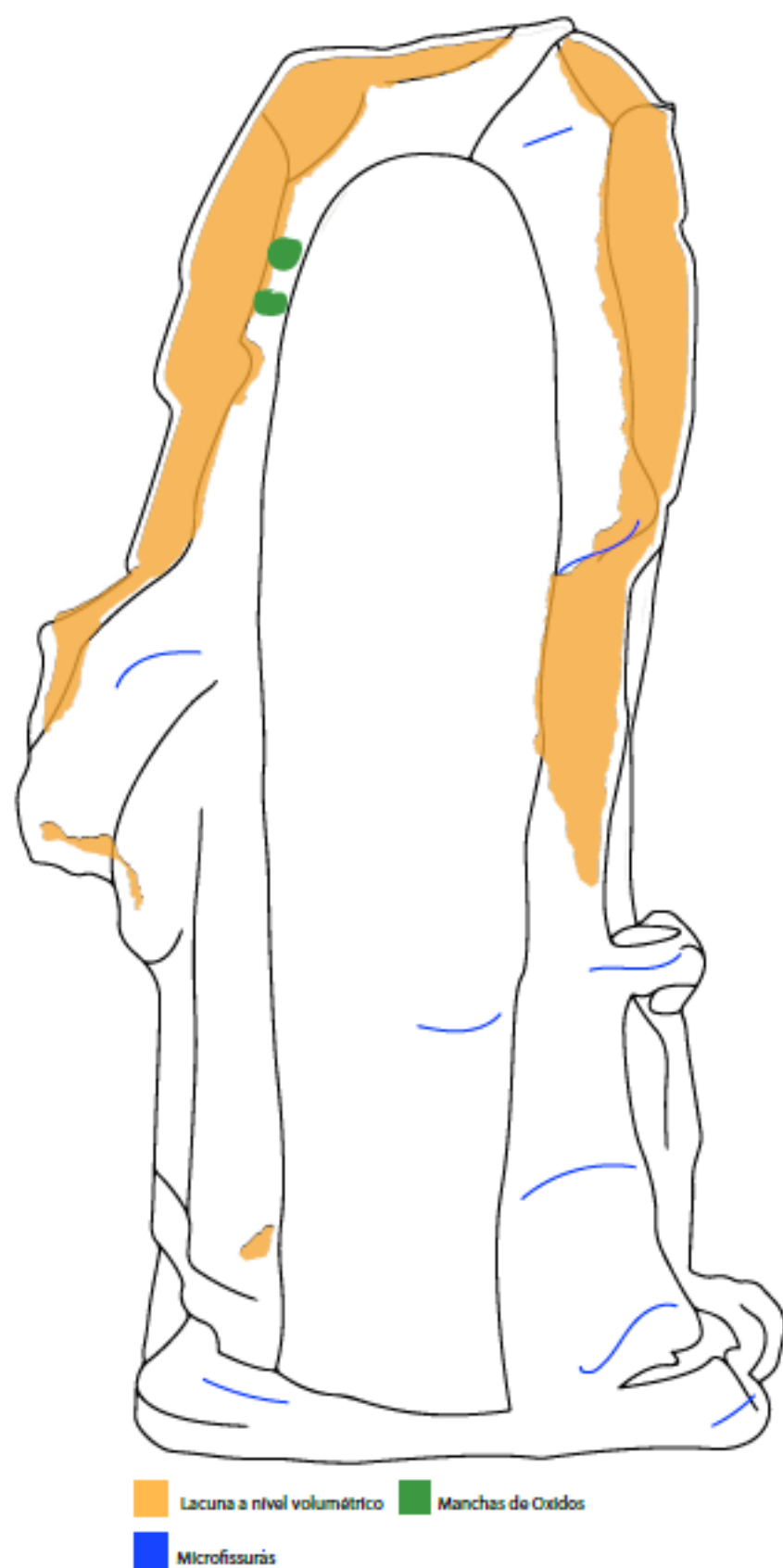


Tabela 1 - Teste de resistência dos pigmentos

		Carnações	Carnações (cristo)	Branco	Azul	Verde	Castanho	Cinzentos	Preto	Dourado	Vermelho
Virgem do Leite	A.D.	XXX	—	—	XX	XX	X	—	—	XXX	X
	W.S.	XXX	—	—	XXX	XXX	XX	—	—	XXX	X <sup>2</sup>
Mater. Dolorosa	A.D.	XXX	—	—	—	XX	—	XX	X	XXX	X
	W.S.	XXX	—	—	—	XXX	—	XXX	XX	XXX	XXX
S. João	A.D.	XXX	—	—	—	XX	X	—	XX	XXX	X
	W.S.	XXX	—	—	—	XXX	XX	—	XXX	XXX	X <sup>1</sup>
Cristo Crucif	A.D.	XX	—	XX	—	XX	X	—	—	—	—
	W.S.	XXX	—	XXX	—	XXX	XXX	—	—	—	—
Santíssima Trin.	A.D.	XXX	XXX	XX	X	—	X	XX	XX	XXX	XX
	W.S.	XXX	XXX	XXX	XX	—	XX	XXX	XXX	XXX	XXX

**Legenda:**

A.D – Água desionizada

W.S – *White Spirt*

X – Resistência fraca

XX – Resistência média

XXX – Resistência boa

— – Não se aplica

\*1 frágil com a fricção

\*2 melhor do que com a água desionizada

Tabela 2 - Teste de solubilidade da sujidade

		A.D.	A.D. + <i>Teepol</i> (gotas)	W.S.	W.S. + <i>Teepol</i> (gotas)	Isocotano + Isopropanol (1:1)	Água + Alcool (1:1)	Água + Alcool + Acetona
Virgem do Leite	Carnação	X	X	X	XX	XX	XX	XXX
	Azul	X	X	XX	XXX			
	Verde	X	X	XXX				
	Castanho	X	X	XXX				
	Dourado	X	X	XXX				
	Vermelho	X	X	XX	XXX <sup>1</sup>	X		
Mater. Dolorosa	Carnação	X	X	X	XXX			
	Verde	X	X	XX	XXX			
	Castanho	X	X	XXX				
	Cinzento	X	X	X	X	XX	XX	XXX
	Dourado	X	X	XXX				
	Vermelho	X	X	XXX				
S. João Evangelista	Carnação	X	X	XX	XX	XX	XX	XXX
	Verde	X	X	XXX				
	Castanho	X	X	XXX				
	Preto	X	X	XXX				
	Dourado	X	X	XXX				
	Vermelho	X	X	XX	XXX			
Cristo Crucifi	Carnação	X	X	X	X	X	XX	XXX
	Branco	X	X	XXX				
	Verde	X	X	XXX				
	Castanho	X	X	XX	XXX			
Santíssima Trindade	Carnação	X	X	X	XX	XX	XX	XXX
	Branco	X	X	XX	XXX			
	Azul	X	X	XXX				
	Castanho	X	X	XXX				
	Cinzento	X	X	XXX				
	Preto	X	X	XX	XXX			
	Dourado	X	X	XXX				
	Vermelho	X	X	XX	XXX			

**Legenda:**

A.D – Água desionizada

W.S – *White-Spirit*

X – Solubilidade fraca

XX – Solubilidade média

XXX – Solubilidade boa

\*1 frágil com a fricção